CAHIERS DU CINÉMA



145 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JUILLET 1963 ★ 145

NOTRE COUVERTURE



Romy Schneider et Tom Tryon dans **LE CARDINAL**, d'Otto Preminger **(Columbia)** : voir dans ce numéro le reportage de J. Douchet sur le tournage de ce film, et le mois prochain l'interview de Leon Shamroy, qui en est le chef-opérateur.

Ne manquez pas de prendre page 38

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JUILLET 1963 — TOME XXV. — N° 145

SOMMAIRE

●

Les Films

●

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, *Paris (8e)* - *Elysées 05-38* - *Secrétariat :* Jacques Doniol-Valcroze, Claude Makovski, Jacques Rivette.

ÉDITORIAL

A partir de ce numéro 145 de juillet 1963, un comité de Rédaction (1) assurera la direction rédactionnelle des CAHIERS DU CINÉMA à la place de l'ancienne Rédaction en chef. Il ne s'agit que d'une modification de structure et d'organisation intérieure de notre équipe. Anciens et nouveaux se retrouvent dans ce comité dont la diversité nous permettra — nous l'espérons — de rendre compte avec souplesse et efficacité de la modification permanente de la situation cinématographique. Les CAHIERS DU CINÉMA ne changent donc ni de ligne ni d'orientation; il nous est simplement apparu qu'en plus de leur rôle original d'organe de culture et d'information, il leur fallait redevenir un instrument de combat.

LES CAHIERS DU CINÉMA.

(1) Composé de Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Fereydoun Hoveyda, Pierre Kast, Léonard Keigel, André-S. Labarthe, Dossia Mage, Claude Makovski, Louis Marcorelles, Luc Moullet, Jacques Rivette, Eric Rohmer et François Truffaut.

NOUVEL ENTRETIEN AVEC ROBERTO ROSSELLINI

par Fereydoun Hoveyda et Eric Rohmer

Cet entretien comprend deux parties. La première expose les griefs de Rossellini contre le « cinéma-vérité ». La seconde, élargissant le point de vue, reprend et prolonge les propos recueillis, il y a exactement un an, dans notre numéro 133. Bien que nos opinions respectives sur La Punition *de Jean Rouch (E.R. est très nettement pour, F.H., franchement contre) et sur le devenir de l'art contemporain ne concordent que rarement, nous avons fait front commun contre notre interlocuteur dont nous apparaîtrons, tout au long de ce débat, comme les antagonistes décidés.*



— L'EXPRESS *a publié quelques phrases de vous sur le « cinéma-vérité » à propos des films de Leacock, des frères Maysles et de Rouch. Pouvez-vous expliquer plus amplement sur la question ?*

— L'article de L'EXPRESS résume sans les dénaturer les propos que j'ai tenus au ciné-club de l'Unesco (1). Mais puis-je, à mon tour, vous poser une question ? Quel cas faites-vous de ce genre de films ? Votre opinion, puisque vous êtes critiques, compte certainement plus que la mienne.

— *Les* CAHIERS *sont ouverts à toutes les tendances. Ils estiment qu'aucune ne doit être écartée* a priori.

— Je suis d'accord avec vous. Mais il n'empêche qu'on peut faire des critiques. Et puis, dire que le cinéma-vérité est une tendance, cela ne prouve rien, quant à sa valeur.

Puisque, donc, vous y tenez, je reprends ce que j'ai dit l'autre jour à l'Unesco. Il est très étonnant qu'on donne de l'importance à quelque chose qui n'est même pas une expérience. Je n'ai pas compris, et je voudrais comprendre.

L'étiquette et le drapeau.

— *Il se passe, pour le cinéma dit « vérité », ce qui se passe pour la Nouvelle Vague française et étrangère. Ce sont des tendances qu'on ne peut accepter ou refuser en bloc : il faut, à l'intérieur, distinguer des personnalités. Or, nous aimons presque tous, aux* CAHIERS, La Punition, *malgré même ce que le film veut être. Peu importent ses théories : l'essentiel est que Rouch soit un artiste.*

— Qu'il soit un artiste, oui. Mais je ne comprends pas comment il est un artiste *dans* ce film.

(1) Cf. « Entretien avec Jean Rouch », dans notre précédent numéro.



Au moment où Rossellini nous confirme son intention d'abandonner la « mise en scène », voici quelques photos célébrant le metteur en scène : ici, pendant le tournage d'*Anima nera* (1962), épiant du coin de l'œil Annette Stroyberg, Eleonora Rossi-Drago et Vittorio Gassmann.

Vous comparez le cinéma-vérité à la NV. Mais l'étiquette NV a été mise au mouvement par des gens qui ne faisaient pas partie de lui : elle a servi à grouper des cinéastes de tendances diverses dont le seul propos était de *produire* des films avec un système technique nouveau — et chacun restait ce qu'il était, avec ses idées, sa personnalité, son esthétique, etc.

Mais, quand nous disons « cinéma-vérité », ce n'est pas une étiquette collée par les autres : c'est un drapeau brandi par les cinéastes eux-mêmes. A partir de ce moment-là, je me demande où est la vérité, ce que cette vérité signifie, à quoi elle veut aboutir. Questions pour lesquelles j'ai mes réponses que je vous donnerai tout à l'heure. Mais, quoi qu'il en soit, je ne vois pas *où* existe un propos artistique là-dedans.

— *Ce propos est assez modeste, semble-t-il, du moins en ce qui concerne Rouch. Disons que — pour prendre le premier exemple qui nous vient à l'esprit — de même que les peintres de la fin du siècle dernier ont dénoncé la convention de la lumière d'atelier, Rouch dénonce celle du jeu de l'acteur et des dialogues écrits d'avance.*

— Il y a vingt ans, il y a trente ans que nous avons fait cela, au cinéma.

— *Pas à ce point.*

— *Justement*, pas à ce point. Pourquoi ? Votre comparaison avec la peinture ne convient pas, me semble-t-il. La peinture, c'est le propos précis d'un monsieur qui, au lieu de prendre la voie d'une reproduction méticuleuse, oléographique, photographique de ce qu'il voit, en fait une *interprétation*. Voilà donc un monsieur, avec une position précise, un rêve artistique propre, une émotion personnelle, qui reçoit l'émotion d'un objet et tâche de la reproduire à n'importe quel prix, qui tâche, même en déformant l'objet qu'il a eu comme sollicitation première, de communiquer à quelqu'un d'autre, de moins sensible, de moins subtil, sa propre émotion. Vous voyez comment l'auteur entre dans tout ça, comme son choix est déterminé, comme son langage devient l'élément essentiel de l'expression.

Mais ici, rien de tout cela. Nous avons une caméra. Cette caméra, selon moi, a une qualité : c'est une machine, ce n'est rien d'autre. La pellicule, c'est de la pellicule. Elle est bonne aujourd'hui, elle sera très mauvaise dans six mois, ou dans deux ans, quand on sortira une nouvelle pellicule. Elle redeviendra bonne dans trente ans, puisqu'on verra que cette pellicule, qui photographiait si mal, portait l'empreinte d'une certaine époque. En tout cas, cela n'entre absolument en rien dans la personnalité d'un artiste, d'un homme qui prétend, qui veut et qui *doit* être un être humain qui observe des choses et les raconte aux autres, pour servir justement de lien entre ses émotions et les leurs. Ici, nous sommes en présence d'un exécutant strictement technique qui reproduit ce que peut voir quiconque a le moindre esprit d'observation.

Or, c'est un dogme que, dans le « cinéma-vérité », l'auteur ne doit pas intervenir du tout. J'ai même entendu déclarer : « Nous, nous ne voulons pas faire de scénario, puisque nous ne sommes pas capables d'en faire. » C'est une déclaration assez grave, tout de même !

— *Qui vous l'a déclaré ?*

— Rouch et les Maysles. Ce sont eux qui l'ont dit, ce n'est pas moi. Cela signifie donc que Rouch ne veut pas faire entrer en jeu sa propre personnalité. Or, qu'il ait une personnalité, je le sais, j'ai vu les films où cette personnalité apparaît. Et là, il renonce à l'exercer ! A ce moment, je ne comprends plus rien.

Par terre, une caméra.

— *Il ne veut pas intervenir dans la fabrication d'un scénario traditionnel ; mais, malgré tout, dans* La Punition, *son intervention est extrêmement importante. Il a d'ailleurs écrit une page et donné certaines directives aux interprètes. Il y a des milliers de façons de diriger les acteurs !*

— Oui, nous savons comment il faut faire. Mais là, vous me déclarez des choses que Rouch ne m'a pas dites. Si j'ai bien compris, il refuse la moindre intervention de sa part. S'il y a eu intervention, la question devient tout autre. Vous me dites qu'il a écrit une page : une page, même trois lignes, sont plus que suffisantes pour écrire un scénario. Dans ce cas, c'est différent.

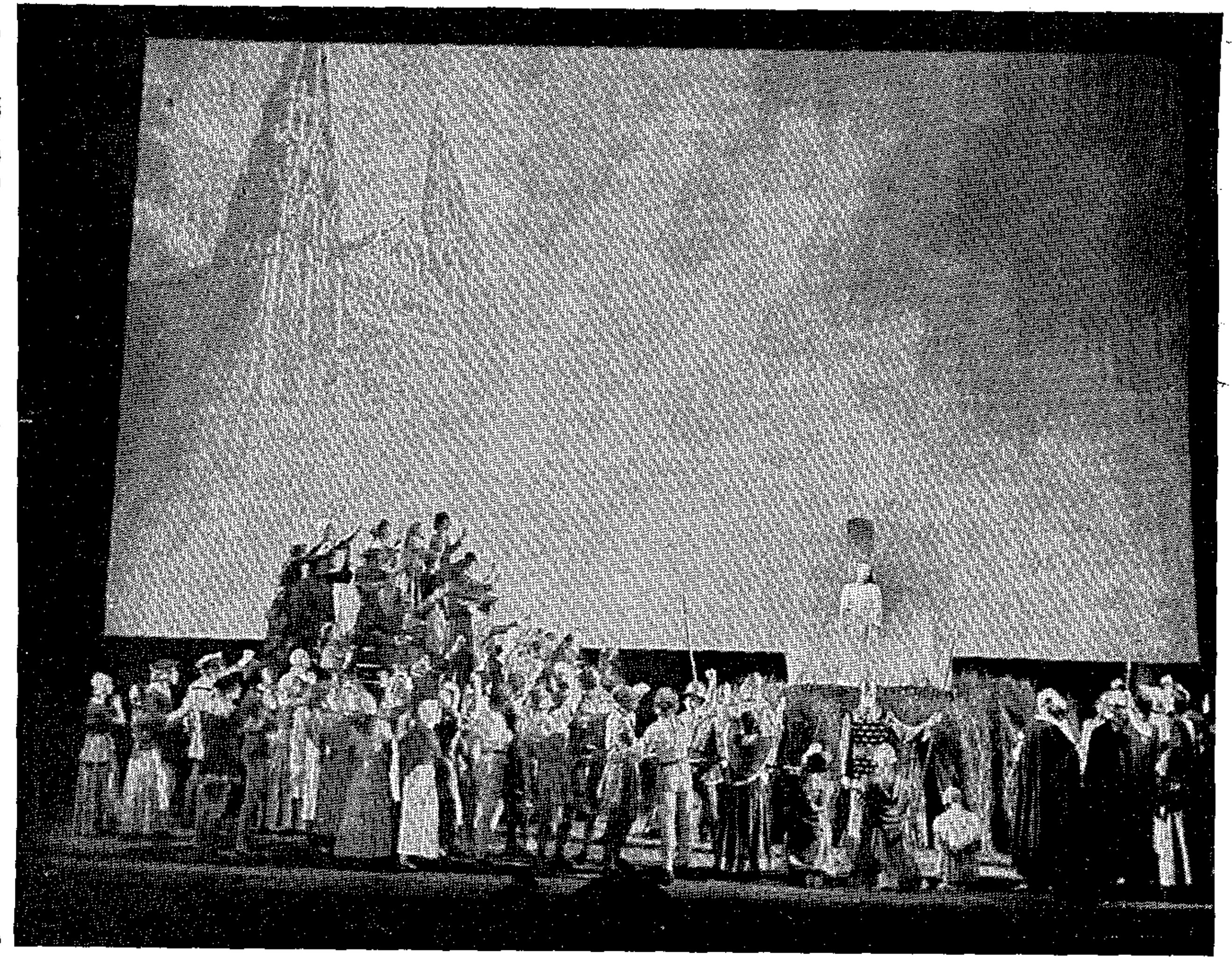
— *Rouch, malheureusement, n'est pas là pour trancher le débat. Mais, enfin, il nous a dit qu'il s'était posé cette question : « Il y a intervention, c'est certain, mais à quel titre, à quel stade ? » D'après lui, elle est dans une certaine préparation. Elle est également dans le montage.*

— Dans ce cas, tout change. Il s'agit de juger une œuvre *voulue* par quelqu'un, même si l'auteur limite la part de son intervention. Et le jugement que nous pouvons porter sur elle devient absolument différent.

— *Il s'agit de juger l'œuvre même, et non les intentions.*

— Je ne peux pas juger ce film, pour une raison très simple. Ce sont des choses qui ne m'intéressent absolument pas, qui m'assomment, et qui me fâchent terriblement, parce qu'elles sont faites par des amis. Je ne comprends pas ça, c'est ennuyeux, c'est paresseux, c'est minable.

— *Donc, vous trouvez l'œuvre mauvaise.*



Jeanne au bûcher : mise en scène théâtrale (à l'Opéra de Stockholm, 1954).

— Rouch est un ami trop cher et un homme que j'estime trop profondément pour que je m'amuse à dire du mal de lui derrière son dos. Si je me suis fâché — je vous assure que, ce soir-là, je tremblais de rage — c'est que je l'aime beaucoup.

— *Prenons donc la chose par un autre bout. Quelle différence voyez-vous entre le cinéma-vérité et vos propres documentaires ?*

— Une différence immense. *India,* c'est un choix. C'est la tentative d'être le plus honnête possible, mais avec un jugement très précis. Ou, au moins, s'il n'y a pas de jugement, avec un *amour* très précis. Pas d'indifférence, en tout cas. Je peux me sentir attiré par les choses, je peux me sentir repoussé. Mais je ne peux pas dire : je ne prends pas part. C'est impossible !

— *Mais acceptez-vous le principe du film-interview ?*

— Non. Je crois que ce peut être très intéressant pour quelqu'un qui veut amasser une documentation scientifique. Non, du moment que je dois faire de l'art. Pour faire de l'art, il faut respecter les règles. Si l'on fait du cyclisme, il faut savoir monter à bicyclette.

— *Seulement, on ne sait pas où commence l'art et où il finit. Au début, on a dit : le cinéma reproduit la réalité, donc il n'est pas un art. L'art se cache ailleurs.*

— L'art se cache ailleurs. Oui, mais il n'y a pas d'art qui soit fait par n'importe qui.

Un film de ce genre sera artistique si, par hasard, dans la rue, vous tombez sur un artiste !

— *Non, parce que la façon dont M. X ou M. Y filmeront la même chose sera différente. Si vous comparez, par exemple,* La Punition *et* Le Joli Mai, *les gens n'y parlent pas de la même façon, n'y « jouent » pas de la même façon.*

— Evidemment, il est difficile de donner une définition de l'art. Mais, néanmoins, nous savons très bien ce qu'est l'art et le reconnaître. Et ça, il n'y a pas de doute, ce n'est pas de l'art.

— *Vous faites le même reproche aux autres films de Rouch ?*

— Non. Par exemple, j'ai beaucoup aimé *Jaguar.* Je me fichais complètement de voir, dans un plan, un type avec un chapeau, puis le plan suivant sans chapeau, puis de nouveau avec le chapeau, et des choses comme ça ! Ce qui était là était vivant, important, plein d'émotion. Rouch était un ethnologue qui étudiait l'Afrique, prenait des gens dans la rue, les filmait, et, à partir de là, se forgeait une conception, se ménageait un point de vue qu'il réintroduisait dans le film. C'était une véritable opération créatrice.

Vous pensez sérieusement qu'il puisse y avoir de l'art sans l'intervention d'une personnalité ?

— *Non, pas du tout. Si nous aimons* La Punition, *c'est parce que nous pensons qu'il y a intervention d'une personnalité.*

— Moi, je pars de ce que Rouch me déclare : « Je prends une personne, je lui donne une valise dans laquelle il y a un magnétophone. Cette personne parle comme elle veut. Moi, je ne la connais pas, je ne sais absolument rien, je ne veux rien savoir, rien n'est organisé, etc. »

— *Rouch ne nous a pas dit ça. Il nous a dit : « J'ai voulu faire un film sur le thème de la Rencontre, qui est un thème surréaliste. »*

— Il s'agit de savoir quel est le point de départ. Je suis venu à cette séance en me disant : voilà le cinéma-vérité. Il y avait là, par terre, une caméra (1), c'était une chose que tout le monde vénérait, mais c'était une caméra. Une caméra, c'est une caméra. C'est un objet. Ça ne m'excite pas. Ça me rend fou de rage qu'une caméra puisse exciter quelqu'un. C'est d'une stupidité inouïe ! Cette caméra, qui excitait les sens et les organes génitaux des gens qui étaient là présents, était une chose qui me laissait absolument indifférent. Si, moi, je ne m'excite pas sur une caméra, je ne peux pas comprendre les gens qui s'excitent dessus ! Il y a aussi les pédérastes, au monde ! Je ne suis pas pédéraste, je ne peux pas comprendre. Vous n'avez pas idée de l'atmosphère ridicule de cette soirée ! C'était d'un ridicule souverain.

Ce genre de phrases.

— *Mais enfin, la technique est un moyen nécessaire. Vous-même êtes un technicien. Vous avez inventé un système de travelling optique.*

— La technique est nécessaire, mais on n'en parle pas. C'est quelque chose qui doit devenir tout naturel, mais on n'a pas à s'exciter dessus. « Voyez cette caméra, regardez cette caméra ! » Ça ne m'intéresse pas de la regarder. C'était d'un infantilisme incroyable ! Cette mythomanie est enfantine.

J'ai été le premier à défendre Rouch. Et vous lui étiez, aux CAHIERS, plutôt hostiles. Tout ce que je peux dire de lui, même s'il n'est pas présent, même avec violence, sera toujours l'expression de sentiments très amicaux. Il m'a semblé, l'autre soir, qu'il a été très touché par ce que je lui ai dit, et qu'il m'en a été très reconnaissant. J'espère que j'ai pu lui être utile, et que mes critiques le conduiront, je ne dis pas à adopter mes vues,

(1) La caméra des frères Maysles.

mais à améliorer ce qu'il fait, à reprendre certaines des données d'où il était parti. Et, peut-être, sortira-t-il de là quelque chose de très bien.

— *De toute façon, Rouch a toujours présenté ses films comme de pures expériences. Il cherche à parvenir à la création artistique par des moyens détournés : « Lorsqu'on filme sans idée préconçue, il se crée quelque chose », dit-il.*

— Ce que je vais vous dire explique pourquoi ma réaction est si violente. Vous savez combien ce genre de phrases m'était cher. Je disais les mêmes choses. Mais je les disais sans arriver à la destruction totale de tout. Je disais : « Je pars avec une idée qui est claire dans ma tête. Je dois l'exprimer. Je refuse l'acteur, parce que je dois lui préparer ses répliques à l'avance, Puisque je suis à la recherche de quelque chose d'absolument sincère, d'absolument vrai, je tâche de me passer d'un travail de préparation trop poussé. Je prends un individu qui me semble avoir l'aspect physique du rôle, pour me permettre de mener jusqu'au bout mon histoire. Et, comme il n'est pas un acteur, mais un amateur, je l'étudie à fond, je me l'approprie, je le reconstitue, et j'utilise ses aptitudes musculaires, ses tics, pour en faire un personnage. Donc, le personnage que j'aurai imaginé aura peut-être changé en chemin, mais pour arriver au même but. Mais ce n'est pas pour abandonner mon idée première et arriver à autre chose, sinon je n'ai rien fait. »

J'avais la préoccupation de réunir, en même temps, une certaine documentation humaine, de faire une recherche de certaines attitudes spontanées de l'homme, etc. C'étaient là des éléments supplémentaires pour aller à la découverte de la vérité — puisque la chose à laquelle je visais était de trouver très honnêtement la vérité. Mais, pour trouver la vérité, il faut avoir aussi une position morale. Il faut avoir un jugement critique. Je ne peux pas me laisser mener au hasard, et, voulant aller à Orly, me retrouver au Bourget !

Le singe anthropomorphe.

— *Qu'appelez-vous position* morale? *Les tenants du cinéma-vérité revendiquent également ce terme.*

— C'est une position, avant tout, faite d'amour. Donc, de tolérance, de compréhension. Donc aussi, de participation. Vous voyez comment les choses se mêlent, se compliquent et deviennent toujours plus serrées, plus proches de ce que vous êtes vous-même, de ce que vous voulez vous-même, Du moment que vous éloignez de vous tout jugement, toute participation, toute sympathie, toute tolérance, et dites : « Soyez comme vous êtes, je m'en fiche », ce n'est plus une position morale, c'est même une attitude très cynique.

— *Nous découvrons, pour notre part, une position morale dans* La Punition. *Disons poétique, si vous préférez. Il y a une façon de filmer les gens qui les ridiculise, les fige, les réduit à l'animalité. Il y en a une autre qui les fait apparaître comme des êtres libres. Dans* La Punition, *les personnages étaient ridiculisés, certes, mais à première vue. L'idée de liberté (premier titre du film) apparaît à travers leur comportement.*

— Selon moi, cela n'apparaît pas. Ce que vous dites est juste. On peut montrer une personne comme on veut. C'est vrai. Mais je ne crois pas qu'un fait artistique soit un fait artistique accompli, s'il n'y a pas de la tendresse. Vous pouvez ridiculiser quelqu'un et, en même temps, avoir de la tendresse. Vous pouvez même le traiter d'une façon apparemment très cruelle. La tendresse, c'est la vraie position morale. Je ne sais pas reconnaître comme forme artistique quelque chose qui manque de tendresse. Or, là, manque la tendresse, puisque c'est le hasard qui conduit tout.

Qu'est-ce qui m'agace, qu'est-ce qui me fâche dans le monde d'aujourd'hui ? Le monde d'aujourd'hui est un monde trop vainement cruel. La cruauté, c'est aller violer la personnalité de quelqu'un, c'est mettre quelqu'un en condition pour arriver à une confession totale et gratuite. Si c'était une confession en vue d'un but déterminé, je l'accepterais ; mais c'est l'exercice d'un voyeur, d'un vicieux. Disons-le : c'est cruel.

Je réagis violemment à cela, puisque je crois fermement que la cruauté est *toujours*

une manifestation d'infantilisme, toujours. Tout l'art d'aujourd'hui devient chaque jour plus infantile. Chacun a le désir fou d'être le plus enfantin possible. Je ne dis pas ingénu : enfantin. De l'infantilisme, nous sommes tombés au plus bas de l'échelle humaine. Nous sommes passés au singe anthropomorphe ; nous en serons bientôt à la grenouille et à l'anguille. C'est ça qui me fâche. C'est ce manque total de pudeur.

Cet infantilisme, nous l'avons vu dans le nouveau roman. Nous le voyons sous une forme absolument incroyable en peinture. Nous en sommes arrivés à la vanité totale, au maladif. Et cela dans un monde qui devient tous les jours plus sérieux, plus complexe. Or, puisque ce monde est fait par les hommes, je dois toujours l'accepter, malgré les plaintes dans le genre de : « Nous marchons à la destruction générale, la bombe atomique, etc. ».

Aujourd'hui, l'art, c'est ou la plainte ou la cruauté. Il n'y a pas d'autre mesure : ou l'on se plaint, ou l'on fait un exercice absolument gratuit de petite cruauté.

— Mais, dans ce cas, vous attaquez tout l'art contemporain, depuis cent ans. Il n'y a pas de tendresse dans, mettons, L'Education sentimentale *de Flaubert, ou, s'il y en a, il y en a aussi dans l'art d'aujourd'hui.*

— Prenez, par exemple, cette spéculation — il faut l'appeler par son nom — qu'on fait sur l'incommunicabilité, sur l'aliénation, etc. Je ne trouve en cela aucune tendresse, mais une complaisance énorme. Il est possible que cette tendresse existe et que je ne sache pas la voir. Peut-être m'échappe-t-elle. Du moment que je ne peux pas percevoir de couleurs en deçà du rouge et au-delà du violet, c'est comme s'il n'en existait pas. Je dois être physicien pour savoir qu'en deçà du rouge, il y a l'infrarouge, et, au-delà du violet, l'ultraviolet. Si je ne suis pas physicien, si je juge à travers mes sens, je ne réussis pas à percevoir la tendresse.

Aujourd'hui, on se sent à l'avant-garde du moment qu'on se plaint. Mais se plaindre, ce n'est pas critiquer, qui est déjà une position morale. Du moment que vous avez découvert qu'on peut se noyer si on tombe à l'eau, et que vous plongez tous les jours des gens dans l'eau pour voir cette chose terrible et abominable que ceux qu'on plonge dans l'eau peuvent se noyer, je trouve que c'est absolument ignoble. Mais si, quand je me suis aperçu que les gens qui tombent à l'eau se noient, je commence à apprendre à nager pour pouvoir me flanquer à l'eau et les sauver, c'est alors une autre position.

Et cela, je vous l'ai dit l'an dernier, m'a déterminé à ne plus faire de cinéma.

Un alphabet.

— Oui, mais alors, à faire quoi ?

— A faire autre chose que vous verrez bientôt. Je sais qu'on me dira : « Comment ! vous vous êtes vanté de ne pas vouloir faire de cinéma, et vous faites du cinéma ! ». Mais ce que je ferai n'entrera en aucune manière dans le cadre habituel du cinéma. Je me propose de tourner un certain nombre de choses qui auront une valeur surtout didactique : je crois qu'il faut en venir là, lorsqu'on est tombé si bas.

— Le didactisme et l'art n'ont jamais fait bon ménage.

— Je me fiche de faire de l'art. Cela veut dire renoncer à beaucoup. C'est une position morale, que je peux dire même — si vous me permettez d'employer ce mot — héroïque. Ce que tout homme cherche instinctivement, c'est à s'illustrer. Moi, je tâche de ne pas m'illustrer, mais de devenir utile.

— Vous dites « utile ». Quelle sorte d'utilité ?

— Utile au point de vue humain. Pour reprendre mon exemple, si je vois que les gens qui tombent à l'eau se noient, et que le monde soit envahi par les eaux, je crois que c'est mon devoir, du moment que j'ai conscience de ce phénomène, d'apprendre à nager et de faire le maître-baigneur.

— En général, les artistes, dont vous êtes, ont conçu leur devoir d'une façon tout à fait différente. Pour eux, l'art n'a pas d'utilité immédiate, pratique.

— Je m'explique. Pour qu'un art devienne un art, il importe qu'il possède un langage, qu'il exprime des choses qui soient compréhensibles à la moyenne des individus. Sans cela, il devient complètement abstrait — je ne dis pas qu'il faille pour autant faire des films « commerciaux » : dissipons tout malentendu.

Mais je crois fermement que nous n'avons pas les éléments de base. Aujourd'hui, nous manquons de quelque chose de plus que des idées, de plus que d'un langage : d'un vocabulaire et même d'un alphabet. Je crois qu'il est nécessaire, pour pouvoir faire œuvre utile, de rétablir les lettres de l'alphabet. Il ne s'agit pas de transformer l'art, mais de le retrouver. Pour retrouver l'art — un art qui s'est complètement corrompu, qui s'est volatilisé en abstractions, qui nous a fait perdre l'habitude non seulement du langage, mais encore de l'alphabet sur quoi repose ce langage — il faut faire le grand effort de rétablir le langage, et, du moment qu'on l'a rétabli, que chaque mot retrouve sa signification, sa valeur, se présente comme le fruit d'une pensée profonde, que le langage, donc, devient un vrai langage, et non plus un ensemble d'étiquettes collées sur des échantillons de choses dont nous ne connaissons que très vaguement l'existence, à ce moment-là, il devient possible de reprendre toutes les formes de l'art. Voilà ce qui me semble très important.



Viva l'Italia (1960).

— Mais ne pensez-vous pas que l'évolution de l'art soit irréversible ?

— Vous croyez que, dans le monde, il n'y a pas eu des périodes d'obscurité et d'écroulement des civilisations ! C'est un fait historique qui s'est toujours produit. Et, du moment qu'il y a écroulement d'une civilisation, il y a écroulement de l'art, écroulement du langage, etc.

Strictement didactique.

— Même en admettant que l'art d'aujourd'hui soit un art de décadence — ou du moins qu'il aille vers une fin — il semble qu'il ne puisse renaître que si cette civilisation, d'abord, disparaît.

— Une civilisation, toujours, apporte comme fruit son art. D'elle nous restent seuls de grands monuments : les œuvres, par exemple, des poètes, qui avaient dans leur temps un rôle minime à l'intérieur de la civilisation qu'ils ont illustrée. Mais, quand une civilisation n'existe plus, ou qu'elle est en crise, l'art meurt en même temps, ou même avant.

Alors, qu'est-ce qu'il faut faire ? Pour exister, une civilisation a besoin de l'art. Pour exister, l'art a besoin d'idées très claires. Aujourd'hui, ce monde de la technique, de la science, nous le regardons tous avec mépris, nous pensons que c'est de la vanité pure, quelque chose même de funeste et qui porte la ruine du monde entier. Je vous pose donc encore une question. Quel effort avons-nous fait pour comprendre, *au point de vue moral*, ce phénomène — qui appartient quand même à notre temps, à notre civilisation — pour le pénétrer, pour y participer et pour y trouver toutes les sources d'émotion nécessaires à créer un art ? Il y a un divorce énorme entre l'évolution de l'humanité, d'un côté, qui est une évolution technique, et, d'autre part, les artistes qui pourtant, autrefois, ont été capables de participer à cette évolution, de l'assimiler, de la faire appartenir à leur propre conscience, de la rendre encore plus magnifique. A des découvertes qui sont strictement techniques, on donne alors une signification qui est précise, et c'est à ce moment-là que ça devient civilisation.

Voilà quelle est la fonction de l'artiste. Si l'artiste n'est pas le fécondateur des choses — qui sont elles-mêmes fatales, irréversibles — il manque entièrement à son devoir.

Une abeille vole sur une fleur, prend le pollen, le transforme, et il devient miel. En même temps, elle féconde d'autres fleurs. Son activité est multiple, complète : voilà quelle est la fonction vraie de l'artiste. Si un artiste ne vole plus, reste assis, se plaint que les fleurs qui sont autour de lui ne lui plaisent pas, rien ne se passera, les fleurs ne se reproduiront plus, ce sera simplement la mort. On en arrivera à l'aridité de la mort. Or, l'art, je crois, ce n'est pas la mort, mais c'est la vie. *L'art, c'est la vie,* c'est la façon de perpétuer la vie, c'est la façon de donner une raison aux choses, c'est la façon d'exalter l'enthousiasme, c'est la façon de donner des émotions. Quand l'art se complaît à tuer les émotions, à priver la vie de tout ce qui est vital, ce n'est plus un art.

— Oui, mais un artiste contemporain vous dirait qu'il a l'impression, lui, qu'il fait ce que vous dites.

— Le point maximum comme position morale auquel les artistes atteignent aujourd'hui, c'est de parler d'incommunicabilité, d'aliénation, c'est-à-dire de deux données qui sont absolument négatives. Je comprendrais très bien un artiste moderne s'il disait : « La technique a provoqué l'aliénation d'un grand nombre d'hommes et leur difficulté à communiquer, mais on peut très bien ne pas être aliéné, et l'on peut très bien, aussi, communiquer. » Voilà quelle est la fonction de l'artiste : vaincre les choses, trouver le nouveau langage.

C'est pourquoi je me décide à faire des choses strictement didactiques. Parce que nous ne savons rien du tout. Par exemple, en Italie, Vittorini a publié un fascicule dédié à la recherche de la possibilité d'une communication entre l'art et le monde de la science. Le résultat est qu'on a écrit quatre cents pages pour démontrer qu'il n'y a absolument aucune



Laurent Terzieff et Sandra Milo dans *Vanina Vanini* (1961).

possibilité de compréhension. Je pense que c'est là un manque total de tendresse. Si un phénomène humain existe, et si vous le regardez avec tendresse, c'est absolument impossible de ne pas découvrir en lui quelque chose de vital. Par le simple fait qu'il est humain, déjà, il est vital.

Naissance de la Renaissance.

— Certains peintres ou musiciens affirment qu'il y a communication entre leur art et les mathématiques modernes. A tort ou à raison, mais ils l'affirment.

— Un peu trop à tort. Je vais vous raconter une petite anecdote. L'année dernière, j'ai fait, à Spolète, la mise en scène des *Carabiniers*. Les musiciens du monde entier viennent à ce festival. J'avais besoin, pour un enchaînement, de trois minutes de musique. Personne ne m'a écrit cette musique. A la veille de la générale, je ne l'avais pas encore. Alors, je me suis mis devant un magnétophone : avec une fourchette, j'ai fait « pan pan », avec un piano, « ting ting », et puis j'ai fait venir un type avec un violon qui a fait « dzin dzin ». J'ai enregistré mes trois minutes de musique, et les gens les ont prises très au sérieux. C'est grave. J'ai mis sur l'affiche : « Musique de Jean Pach ». C'est incroyable qu'on puisse tricher de cette façon ! D'ailleurs, ai-je triché ?

— C'est un vieux reproche. On disait de Van Gogh : c'est de la peinture d'enfant !

— On ne peut comparer l'époque actuelle avec le siècle dernier. A la fin du XIXe, nous étions encore dans un monde d'une telle richesse, au point de vue artistique, que toute expérience pouvait être utile. Mais aujourd'hui, puisque cette richesse n'existe plus, il faut rétablir au moins les éléments de compréhension.

Notre évolution technique n'a aucune commune mesure avec ce qui s'est passé jusqu'à présent. L'humanité a construit quelque chose d'assez extraordinaire, il faut dire, car j'ai pour la technique un respect très profond. Mais cela nous échappe. C'est la vraie tragédie. C'est là le problème grave. Les hommes d'aujourd'hui ne savent pas faire usage de la civilisation même qu'ils ont construite.

Comment est née la Renaissance ? La Renaissance est née au moment où les artistes ont pris conscience du pas immense qu'avait fait l'humanité dans le domaine de la technique et de la science. Qu'ont-ils fait alors ? Ils sont devenus des savants. Ils ont étudié l'anatomie, la perspective. Leur préparation était strictement scientifique, mais c'était tellement lié à leur nature et l'enthousiasme jouait tellement qu'ils nous ont donné de grands chefs-d'œuvre. La Renaissance est un fait immense dans l'histoire de l'humanité ! Les artistes ont su se plonger dans une réalité scientifique, se l'approprier, la repenser et la faire accéder au rang d'art supérieur.

Un seul trait pur.

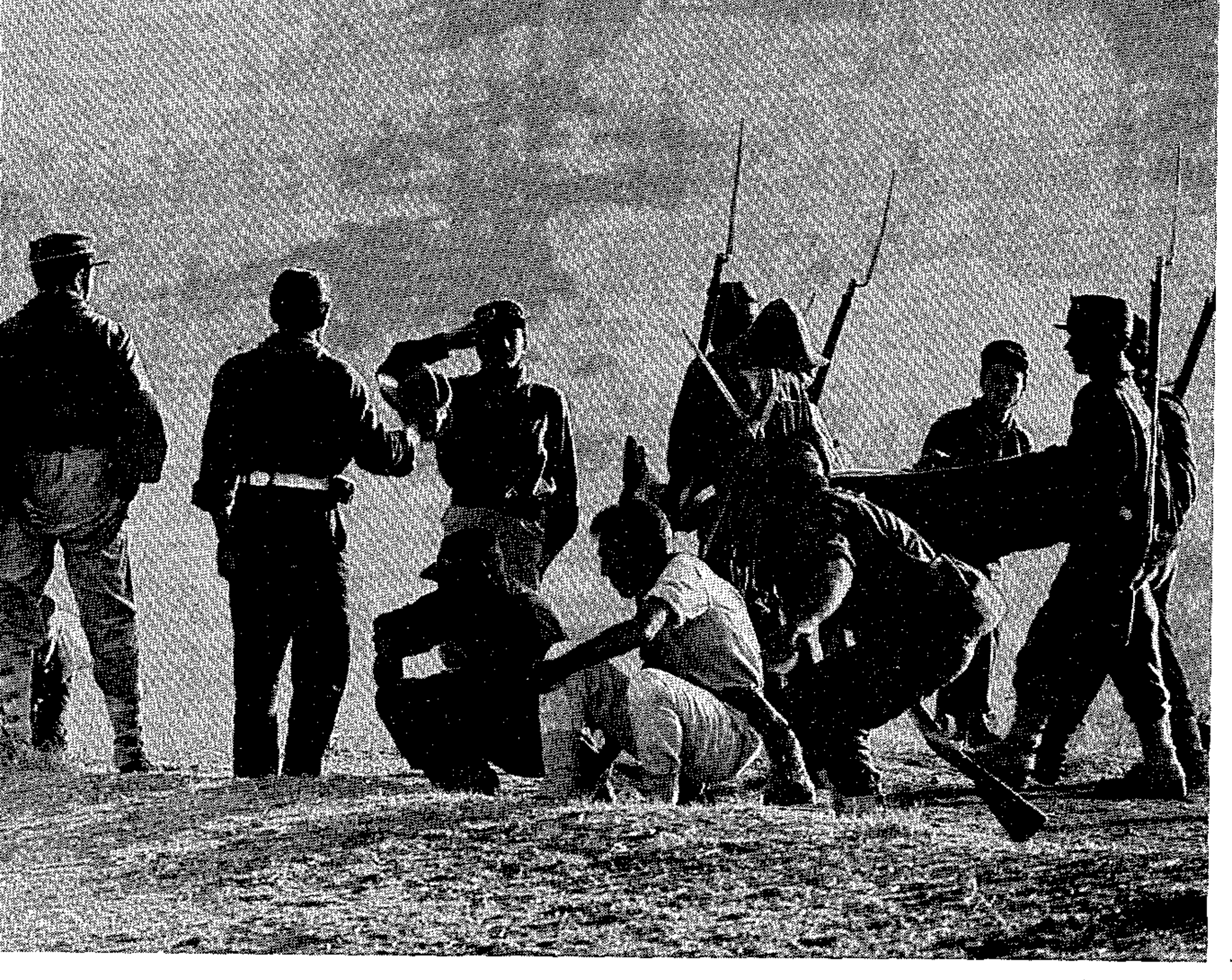
Tout récemment, je suis passé par Pise. Le Campo Santo Vecchio a été bombardé pendant la guerre. Le toit, qui était en plomb, a fondu, est tombé sur les fresques qui datent du XIII[e] siècle, les a cuites et, donc, énormément endommagées. On a détaché la couche de peinture, on l'a montée sur des cadres, et l'on a commencé à faire une reconstitution. Sur le mur, sont restés les dessins en rouge sur lesquels on avait peint. Ce qui vous fait une impression gigantesque, c'est que, quand vous voyez les fresques elles-mêmes, tout y est réduit à l'essentiel, il n'y a aucun soupçon d'anatomie dans les figures, les lignes sont d'une simplicité totale, aucune trace de perspective : mais, dans le dessin, tout cela existe, vous voyez les jambes d'un personnage avec tous les muscles bien dessinés, vous voyez ce qu'a fait le maître et ce qu'a fait l'artisan qui travaillait avec lui — l'un faisait le modèle, l'autre complétait. Voilà la simplicité où ces gens étaient arrivés ! Se dépouiller de cette connaissance pour aller à l'essentiel, c'était une conquête extraordinaire. Or, à ce moment-là, les fresques avaient la fonction qu'exerce le cinéma aujourd'hui. C'étaient de grands messages. Des rubans portaient inscrites les paroles des personnages.

Maintenant, prenez quatre-vingt-dix pour cent de nos peintres et dites-leur : « Vous pouvez peindre ce que vous voulez, mais faites-moi d'abord un dessin correct. » Si le peintre n'est pas capable de le faire, tout ce qu'il fera ensuite est tricherie. S'il en est capable, tout ce qu'il fera ensuite, même s'il en arrive à l'abstraction absolue, est une conquête.

Vous connaissez ce livre : « La biologie de l'art »? Des Russes et des Anglais ont fait peindre des chimpanzés et des gorilles. Kongo, le Picasso des chimpanzés, est un peintre abstrait extraordinaire. Mais, si vous l'ôtez de l'abstrait, il est absolument incapable de faire quelque chose qui vous donne la mécanique de la pensée — la pensée, c'est la faculté d'analyser, d'avoir une conscience, donc une science exacte de toutes les choses que vous voulez exprimer. Vous dites : « Mais c'est l'expression d'un artiste ! » Bon, d'accord, mais d'un *singe* artiste. L'homme a l'intelligence. Qu'est-ce que cela veut dire, étymologiquement ? Comprendre le dedans des choses. Si vous me présentez une série d'hommes qui n'ont pas la faculté de lire au-dedans des choses, vous me présentez une série de chimpanzés. Moi, je veux voir un homme qui a la faculté de comprendre et de lire *dans* les choses, donc d'avoir une conscience absolue des choses. Et, à ce moment, il peut d'un seul trait, pur, dépouillé, abstrait, vous donner l'émotion qui lui vient de sa connaissance.

— *Jean Paulhan dit que les peintres informels sont des mystiques.*

— Oui, mais c'est un mysticisme enfantin. Je suis un homme solidement ancré dans les choses très réelles. Que me donne la peinture informelle ? La représentation du tourment que me cause une maladie de la peau ? Ça m'ennuie de contempler des maladie de la peau !



Viva l'Italia.

Le monde est tellement grand, devient tellement complexe que l'artiste est obligé de connaître un tas de choses. Il y a des années que je ne lis que des livres scientifiques.

— *Comment cela vous aide-t-il dans votre tâche de cinéaste ? Quel rapport y a-t-il entre ces deux activités ?*

— Il y a un rapport très strict. Vous le verrez quand j'aurai commencé mon prochain film — mais je ne peux vous donner d'exemple, car je suis résolu à ne rien dire là-dessus à l'avance. On trouve des sources d'émotion extraordinaires là où vous n'auriez jamais imaginé qu'elles puissent exister. Le prochain film que je ferai... Mais je ne veux pas l'appeler un film, puisque ce ne doit pas être du cinéma. Disons : je « mettrai sur pellicule » une histoire du fer. Ça vous semble ridicule ? Un type qui se met à faire une histoire du fer, c'est ridicule. Je me propose d'être non pas un artiste, mais un pédagogue. Et il y aura là un tas de choses si extraordinaires, qui vous donneront une telle quantité d'émotions, que, moi, je ne serai pas un artiste, mais que je réussirai, j'en suis sûr, à mener quelqu'un à l'art.

(*Propos recueillis au magnétophone*).

LIBRES PROPOS SUR LE CINÉMA-VÉRITÉ

par Jean-Claude Bringuier

Louis Marcorelles a rendu compte, dans notre avant-dernier numéro, des films inédits qui furent présentés à Lyon dans le cadre des journées d'études du MIPE TV. Les propos que nous publions aujourd'hui sont une réflexion, libre d'allure, sur quelques-uns des problèmes que soulève et n'a sans doute pas fini de soulever le cinéma-vérité. Leur auteur est Jean-Claude Bringuier, homme de télévision (cf. notre numéro « TV » d'avril 1961) des plus ouverts à ce genre de recherches et, par ailleurs, le plus heureusement éloigné de toutes les opinions excessives qui sont, comme chacun sait, monnaie courante en la matière.

*

A Lyon, la première impression saisissante a été pour tous, je crois, d'être plongé jusqu'à la suffocation dans le tumulte du réel. Le réel proche, celui de l'œil, la rue, les gens, les visages, assénés d'une manière forcenée. A sentir en moi-même le plaisir de découvrir la masse de ces visages anonymes, les regards, les détails, les tics, les battements, j'ai compris à quel point nous avions soif de ça. Voir les gens, les entendre, *eux-mêmes.* Assister à ce qu'on appelle si bien « la vie courante ». Cette réalité crue, l'immense plaisir qu'elle procure, il semble qu'on ne puisse les épuiser, qu'on ne puisse jamais en venir à bout.

Je pense que ce qu'on appelle le « cinéma-vérité » est le triomphe de ce réel brut, après quoi courent aussi bien la littérature que le journalisme et le cinéma, sans parler de la télévision. Car il y a un long travail de décapage entrepris, on le sait, depuis quinze ou vingt ans avec le néo-réalisme et qui tend à nous rapprocher du réel visible quotidien. En enlevant à mesure les éclairages, le fard des comédiens, les comédiens eux-mêmes en tant que diseurs professionnels de textes. En brisant aussi les procédés de récit conventionnels, aussi bien les scénarios que les cadrages et le montage. Bref, en déchirant, en tentant de déchirer ce rideau qui nous paraît tendu entre la réalité et nous. Ont participé à ce mouvement, à cette propulsion vers le réel, aussi bien les films néo-réalistes dont je viens de parler que, plus tôt encore, les photos-vérité de LIFE, le travail des photographes et des caméramen d'actualités commencé avant-guerre... et, bien sûr, la première vague des romanciers américains, Dos Passos et les autres, qui allait de pair avec l'essor du grand reportage international.

La TV, elle, avec le style du direct, a révélé le *charme* du présent. Dans ce sens, elle a participé avec force à la course au réel.

Le sentiment du présent est une forme rustique, mais puissante, de la vérité : « Je l'ai vu », « j'y étais ». La grande époque du direct, qui appartient à la préhistoire de la télévision, fut la mystique du présent. L'image est au présent dans la télévision, non pas parce qu'elle est empreinte des signes irremplaçables du présent — ces signes sont des leurres : je mets au défi n'importe quel spécialiste de trancher entre certaines images en direct et d'autres images sur pellicule — mais parce qu'*on sait qu'elle l'est.* Qu'on est averti, qu'on s'y attend. Au point même, je parlais à l'instant des signes du direct, au point que ce sont les imperfections mêmes du direct, ses troubles (tremblement des cadrages mobiles, bruits parasites), qui le dévoilent. Il y a une ambiance, une physionomie de l'image en direct qui servent en quelque sorte d'alibi à l'émotion, et qui, d'accidents qu'ils sont, deviennent pour le téléspectateur, à la fois preuve et essence de l'image en direct. Bref, c'est un état d'esprit, une dévotion.

Je voudrais m'arrêter là-dessus un instant : nous ne cessons pas de parler du cinéma-vérité. Oui, le direct, à la télévision, fut un état d'esprit, un besoin, avant d'être un pro-

cédé technique. Sa prétention, naïve et noble, de nous faire découvrir une parcelle du réel en même temps qu'elle le prospecte, a marqué profondément toutes les émissions alentour, et les courts métrages que nous avons faits les uns et les autres. Le procédé de l'interview, par exemple, mieux, du bavardage à bâtons rompus, cette façon d'interpeller les gens, de les contraindre peu à peu à la spontanéité, surtout dans les longs propos où ils relâchent lentement leur surveillance, eh bien, c'est du direct. Une interview réussie est à jamais au présent, quoi qu'on fasse : c'est un instant piégé.

L'introduction même de ces méthodes de travail dans les documentaires, par exemple, en a modifié la nature ; je crois que c'est en grande partie grâce à la télévision, que ce genre déprécié a retrouvé droit de cité, en participant à la course au réel dans les ambitions que nous connaissons aujourd'hui. Le cinéma n'y est pas resté indifférent : les meilleurs moments du *Joli Mai* de Chris Marker sont de l'excellente télévision. Dans mon esprit, c'est un compliment.

Maintenant, rapprochons-nous, si vous voulez, de Leacock et des frères Maysles. La recherche du réel brut, non trafiqué, non préparé, exige la rapidité de travail, la modestie et l'effacement des moyens allant de pair avec la perfection. Plus la caméra est légère, petite, complète, etc., plus grandes sont les chances de spontanéité, de naturel. Sans éclairage, sans pied, la caméra de Leacock est un bazooka. De même qu'un fusil est le prolongement meurtrier d'un œil, elle est le prolongement du regard. L'idéal, on le voit, c'est la disparition même de la caméra, du regard, son absence. Si les choses pouvaient exister toutes seules, se faire voir toutes seules, sans qu'il y ait quelqu'un qui les ait vues, ça serait parfait. Au fond, c'est l'idéal du témoin : s'effacer, se laisser absorber dans la chose qu'on présente. Tout témoignage est un holocauste. Je crois que le rêve de Leacock et de ceux qui travaillent comme lui, est un cinéma sans cinéma, un pur regard sans support. Ce dont Leacock cherche à nous donner le spectacle, c'est un réel purifié de tout témoin, comme si avant d'être vu, avant d'être compris, sali par les mots, le monde avait été pur, frais, solitaire comme un minéral. C'est cette impression que donnent les films de Leacock, de beaux charbons noirs et silencieux. Et si l'on parle tout le temps dans ses films, la parole même n'est qu'un bourdonnement soudé aux gestes, aux attitudes. Elle fait partie de la forme des gens.

Un cinéma d'avant le cinéma, d'avant l'œil. Un cinéma qui se méfie des mots, des opinions, des jugements (le critère de qualité d'un film, pour Leacock, c'est l'exiguïté de la présentation parlée, du *commentaire*), comme de ce qui vient souiller un réel auquel il convient de rendre sa pureté originelle : il y a là un délire de l'objectivité, un objectivisme, le goût de se perdre dans ce qu'on voit. Les épigones de Leacock vont mener la vie dure au cinéma pendant quelques années ; on va voir partout, en Amérique, en France, d'innombrables petits Leacock qui vont virevolter autour du réel, avec des caméras de plus en plus légères, de plus en plus souples, de plus en plus féminines, qui épouseront le réel, qui se pâmeront, qui se feront serviles devant lui. Pendant des années, on va filmer n'importe quoi.

Ce cinéma-là témoigne d'une crise de la vérité : il faut rêver sur le nom qu'on lui a trouvé. Pourquoi la vérité, aujourd'hui, pour certains, pour toute une part de nous-mêmes, semble-t-elle réfugiée dans ce qu'on *voit ?* Pourquoi le réel visible est-il devenu sacré ? De tout temps, on a tenté de piéger le réel pour l'interroger de près, le déchiffrer, découvrir à travers lui le sens du monde. Aujourd'hui, tout se passe pour certains comme si l'art, l'opinion, la pensée ouverte ne suffisaient plus à jeter un pont entre la vérité et nous. Dans un monde où tout est mis à nu, où les mots, le langage ne travaillent plus qu'à faire basculer ce qu'on sait, ce qu'on croit, le réel visible et muet prend l'allure du dernier receleur de vérité. Il faut à nouveau se coller au monde, tâtonner comme des aveugles le long des choses et des visages, pour essayer de retrouver leur sens. Leacock, c'est cette crise-là.

La religion du réel solide implique, je l'ai dit, un certain anonymat. La modestie du témoin, sa disparition souhaitée pour laisser à ce qu'on donne à voir toutes ses chances, c'est aussi l'escamotage de l'auteur. Il y a tout un journalisme moderne qui tend à

ça, celui dont la matière première est le *flash*, la *dépêche*, le *document*, tout ce qu'on appelle la grande information. La signature, dans le journalisme d'aujourd'hui, ce n'est plus guère que dans la presse d'opinion ou dans la critique qu'on la trouve.

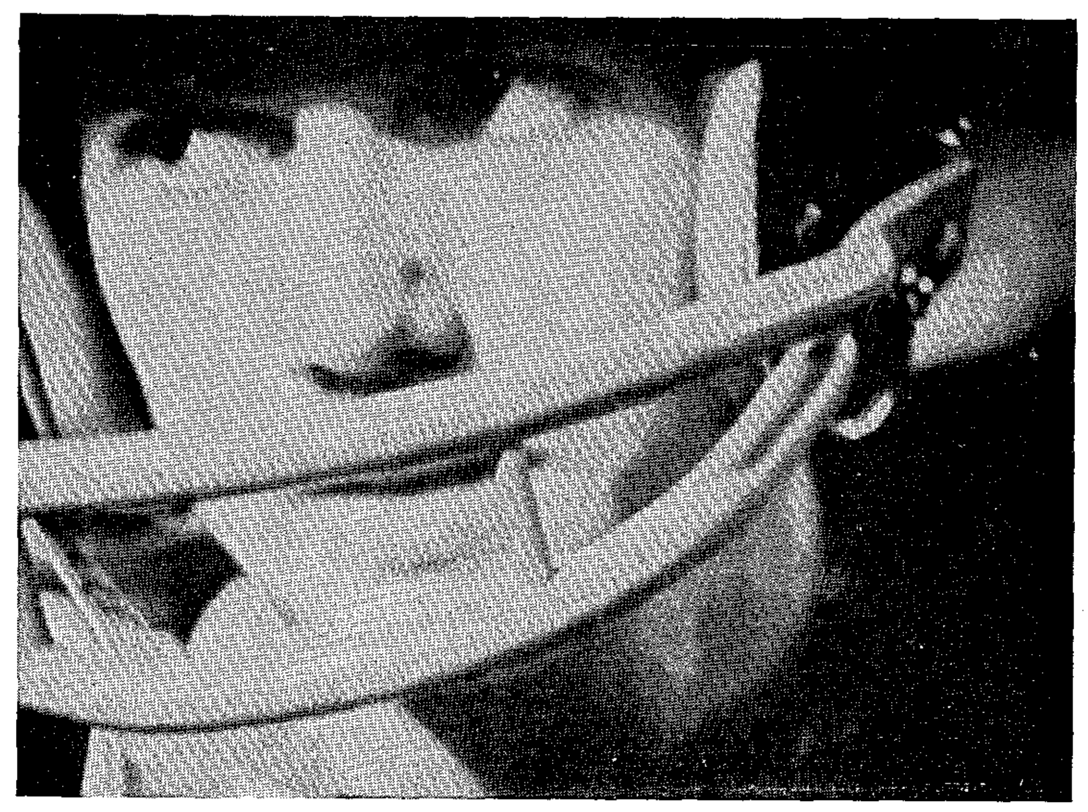
Bizarrement, donc, dans ces films si particuliers, si caractéristiques, il n'y a pas à proprement parler d'auteur. Au sens où, par exemple, Antonioni est l'auteur de ses *films*. Il y a une présence parfois insolente de la caméra d'Antonioni qui ne laisse pas échapper le spectateur, et qui lui rappelle qu'il y a quelqu'un qui toujours mène le jeu, et qu'on pourrait opposer à la servilité des instruments enregistreurs de Leacock devant *le réel éparpillé*. (En ce sens, Lyon aura été le triomphe des techniciens : si la réalité se réduit à une suite de travellings portés, il n'y a plus de problème : être technicien, c'est-à-dire savoir faire ça, c'est être auteur, metteur en scène. Leacock lui-même, opérateur *qui fait des films* et les réussit, concrétise le malentendu).

Pourtant, j'ai dit que ces films étaient fortement caractérisés. Chez Leacock on ne rêve pas sous la lampe, on ne contemple pas longuement la nature, la mer, on ne médite pas devant les choses (comme *le fait par exemple* Flaherty, dont un certain Leacock était l'opérateur). On agit. Tout s'absorbe dans l'action, et même la parole. C'est un univers gesticulatoire. Tout bouge tout le temps, caméra et personnes, la vérité a le mouvement comme complice. Elle *apparaîtra d'autant plus* aiguë, incontestable, qu'elle se donnera comme un flagrant délit réussi, dans le désordre et la difficulté d'une prise de vues vouée à tenter de suivre ce mouvement, cette palpitation de la vie en mouvement, qui est dans ces films la vie elle-même. *Comme dans le direct* TV, les tremblements de cadrage, l'éblouissement dû aux lampes, etc., soulignent le sentiment de difficulté et de fragilité, le prix de ce qui passe.

Cette façon de filmer un événement, un fait divers, au milieu du *grouillement général*, cette fébrilité heureuse, tout cela désigne une civilisation, porte une marque : ces films, les gens qu'ils montrent sont américains. Et l'Amérique est le véritable auteur des films de Leacock.

On a nommé, avec raison, ce cinéma, cinéma du comportement : les personnages filmés dans leur *action, dans leur* travail, témoignant par leurs gestes, leurs propos, leur « comportement », de ce qu'ils sont. Mais ce qui se dévoile ainsi à travers les individualités, au-delà d'elles, ce n'est pas l'homme universel, comme les Américains qui font ces films-là le croient : *c'est l'homme américain*. Il serait intéressant, dans ce sens, de rechercher de quelle façon ces films, qui prétendent et paraissent s'opposer au cinéma traditionnel, sont rattachés par l'intérieur aux fictions américaines classiques : épopée individuelle dans laquelle *toute la société* finalement est compromise, procès de ladite société, portant sur les défauts du système et jamais sur son sens, extériorisation de l'action, goût boulimique de l'expression parlée... Par exemple, tous les personnages de Leacock, sans exception, sont *des champions* : de Kennedy à Eddie Sachs, en passant par l'avocat de *The Chair*. On les suit dans leur épreuve, le résultat final, quel qu'il soit, est positif, Kennedy vaincu aux élections aurait dit devant les caméras ce qu'a dit le coureur Eddie Sachs au moment où il a *perdu* : « Je recommencerai. » L'avocat de *The Chair*, s'il n'avait pas sauvé la tête de son client, aurait dit : « Je sauverai le prochain Noir ». Le cinéma de Leacock est voué aux gens complètement musclés, aux gens qui se précipitent tout entiers dans ce *qu'ils font, qui sont immédiatement* publics, et jusque dans leur vie privée. Kennedy, c'est un cavalier du Far West dans la politique moderne ; l'avocat, c'est un héros de série noire. L'Amérique existe sous *Seuls les anges ont des ailes* aussi bien que sous les films de Leacock, *et c'est la même*.

Leacock lui-même est un de ces héros : c'est un grand type mince, aux hanches étroites. Filmer sa vie serait une épopée : d'abord opérateur travaillant avec Flaherty, il accède ensuite à la mise en scène, à la création... Il *croit sincèrement que le cinéma* qu'il fait est bon universellement, qu'il suffit de faire ce qu'il fait dans le monde entier pour que ça marche. C'est en ça, justement, qu'il est américain. Mais son échec récent avec M. Nehru ne s'explique pas seulement par l'incompatibilité d'humeur *invoquée, on* ne sait quelle absence d'atomes crochus. M. Nehru, s'il est homme d'Etat, comme M. Kennedy, n'est pas né aux U.S.A. C'est un oriental, ce n'est pas un champion.



Football, de l'équipe Drew-Leacock.

En tant qu'hommes publics, tous les héros de Leacock sont des demi-comédiens, des gens qui ont l'habitude de se manifester. C'est déjà là une altération de ce que Leacock croit être le monde naturel, puisqu'il est entendu que, dans cette course à l'objectivité, le souci majeur du réalisateur est de tout rendre naturel. Que la caméra devienne naturelle (qu'elle n'existe pas trop, qu'on l'oublie), que l'objet filmé soit naturel, qu'il se comporte comme si on n'était pas là, le premier problème est toujours d'instaurer le naturel entre une équipe de tournage et les gens qu'on désire filmer, et Leacock a insisté, à Lyon, sur cette nécessité de créer la confiance, grâce à la sympathie. Mais l'erreur de Leacock, c'est de croire que la sympathie est un élément neutre, une espèce de graisse neutre qu'on glisse entre la machine-film et les gens pour que la machine tourne bien. Leacock croit qu'à la limite, quand il réussit un film, le sujet filmé finit par *tolérer,* comme on le dit en médecine, finit par tolérer complètement ce corps étranger qu'est la présence du témoin. Il a en partie raison, parce que ce sont des Américains et qu'il sait les choisir, comme on l'a vu, mais il a aussi en partie tort, parce qu'il pense que la méthode est absolument et universellement valable.

On trouve un galet sur la plage, il est beau, le voilà dans votre main. C'est un bonheur de hasard. Leacock prend ce qu'il trouve, jette beaucoup — on peut le supposer — et garde quelques galets, qu'il signe. Il y a une élégance à ramasser les galets. Elle tient en horreur le préparé, le médité, la sale cuisine des artistes.

Jean-Claude BRINGUIER.

VIENNE ANNÉE OTTO

par Jean Douchet

Rares sont les peintres, les écrivains, les musiciens qui ne cachent jalousement l'acte créateur. Le corps à corps de l'artiste *avec son* œuvre trahit sans rémission l'homme et l'artiste.

Or, de tous les grands arts, seul le cinéma, par sa nature même, *impose à* ses servants cet exhibitionnisme gênant. Même les cinéastes les plus réservés, qui s'entourent du plus grand *mystère, un* Bresson par exemple, ne peuvent échapper à l'indiscrétion de centaines de regards curieux. Ne *vaut-il pas mieux,* dès lors, prendre son parti de cette servitude ? Et puisque le metteur en scène doit se donner, malgré *lui, en spectacle,* pourquoi ne pas faire de son tournage un spectacle permanent ?

C'est la formule — on le sait — choisie par Preminger. Elle exige une grande lucidité sur ses capacités. Les bluffeurs et les cabotins n'y résistent pas. Otto, en revanche, — mais qui en douterait dans ces CAHIERS ? — sort grandi de l'épreuve. Ne serait-ce que sur le *seul plan pratique.* Je n'ai jamais vu, et je ne pense pas qu'il existe, un tournage où il y ait aussi peu de *déperdition d'énergie (entropie pour* les intimes). Preminger est un aussi grand producteur qu'il est un grand artiste.

Tyran ? On aime à le chuchoter dans les coulisses de la production. Bruits d'of*fice* qui m'ont semblé sans fondement véritable. Ce qui est vrai : Preminger se veut un chef d'entreprise dynamique et volontaire. Il n'épargne en rien sa peine : levé cinq heures, couché minuit, toujours debout, surveillant tout d'un œil scrutateur qui sait passer en un instant de la férocité à l'humour le plus aigu. Il n'accepte, en conséquence, aucune, fût-elle minime ou insignifiante, défaillance d'un seul rouage de l'énorme machine (près de deux cents techniciens en permanence) qu'il commande.

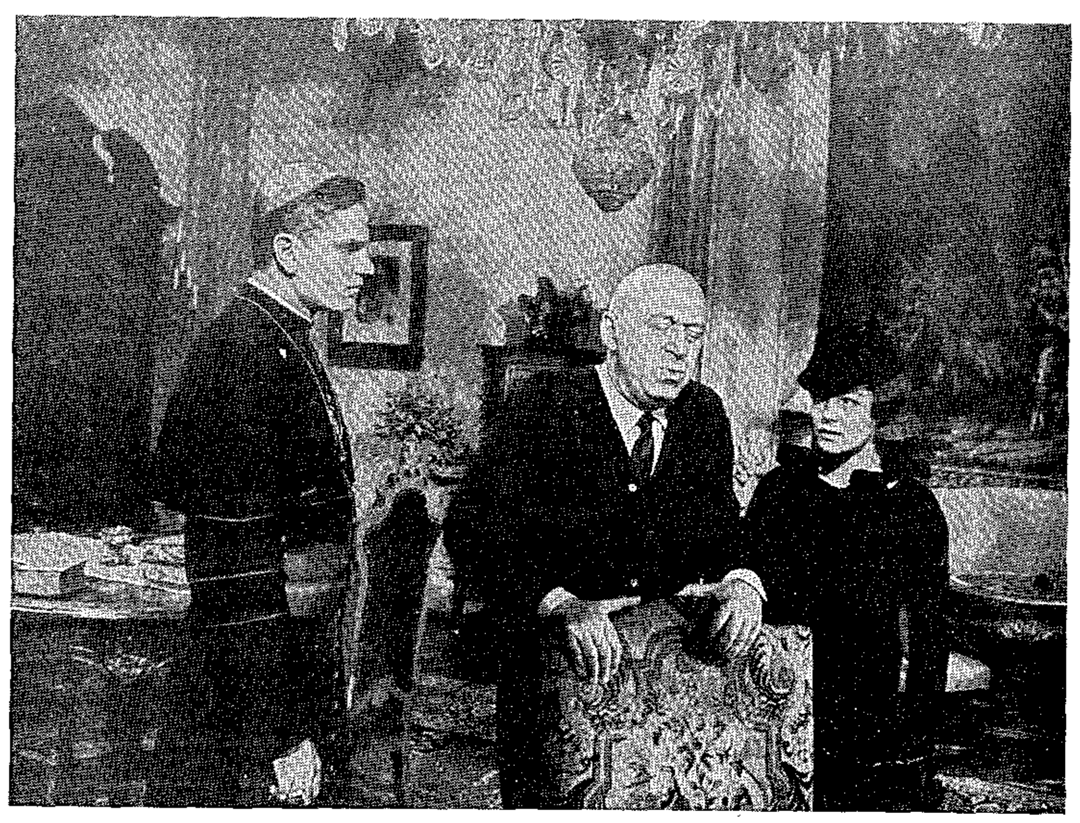
Ce qui m'a frappé le plus en lui : le sens et la conscience de ses responsabilités *(thème qui transparaît* assez dans ses films). Je l'ai vu piquer de courtes, mais violentes colères de schleu (on ne s'appelle pas Otto *pour rien)* : de véritables aboiements comme dans **Le Caporal épinglé.** Elles étaient toujours justifiées. Connaissant admirablement son métier, *il ne pardonne* aucune faute professionnelle. Mais je l'ai vu presque toujours, une fois le travail achevé, venir s'excuser de son *éclat à la personne* encore secouée (même si l'engueulade a eu lieu trois heures avant). C'est vrai que chacun est *terrorisé. Une Romy* Schneider, elle-même, me l'a confirmé. Mais tous reconnaissent le bien-fondé des exigences preminger*iennes.*

D'où l'efficacité. Le plan de travail est respecté à l'image près. Un plan par ailleurs extrêmement serré. Il prévoit, pour chaque jour, quatre à cinq minutes de prises utiles. Exploit remarquable lorsqu'on sait qu'elles sont minutieusement mises en scène, éclairées pour Technicolor et 70 mm. par Leon Shamroy, et telles que le monteur n'ait plus qu'à les coller bout à *bout. Il* faut encore se souvenir que **The Cardinal** a été tourné en cinq endroits aussi espacés que Hollywood, Boston, Vienne, *Rome et* Hollywood. J'ai assisté à la fin du tournage à Vienne. Dernier plan dans le parc de Schoenbrunn, le samedi *midi. Le lundi matin,* huit heures, le film continuait à Rome. Ainsi, malgré l'énorme organisation qu'un tel film exige, *jamais je n'ai eu* l'impression que pouvait se poser un seul problème matériel. Il suffit d'avoir fréquenté un peu les *tournages pour se rendre* compte que cela tient du miracle.

L'efficacité du producteur Preminger est-elle le fait de celle du réalisateur Preminger, ou inversement ? Une chose est certaine. Tout est conçu pour qu'à aucun stade, pas une minute du tournage ne *soit* perdue pour l'essentiel : la mise en scène du film.

Romy Schneider : « Preminger m'a appris une chose capitale : travailler vite. Il est *vrai qu'il facilite* grandement notre jeu. Chacune de ses indications, soit de geste, soit d'intonation, est précise et juste. *Mieux : c'est* la seule possible. » Trois jours d'observations ont confirmé cette déclaration.

Premier jour. Le studio *dans la banlieue* viennoise. Décor : une reconstitution fidèle de l'archevêché de Vienne. Nous nous trouvons dans la pièce *principale du palais* épis-



Otto Preminger entre Tom Tryon et Romy Schneider, pendant le tournage de *The Cardinal.*

copal. Deux personnages s'affrontent : le cardinal Innitzer (le seul personnage historique du film) et le légat du pape, l'évêque Fermoyle, le futur Cardinal de la fin du film.

C'est une scène typiquement premingerienne. Chacun veut imposer sa décision à l'autre par un chantage, un chantage éminemment ecclésiastique, cela va de soi, à la fois onctueux mais ferme, voilé et pourtant précis. Le légat menace le cardinal d'un blâme à Rome pour sa prise de position publique favorable à l'Anchluss. Le cardinal rétorque en sortant négligemment une photo montrant l'évêque en compagnie d'une jeune femme (Romy Schneider). Il l'avait rencontré, jeune prêtre, à Vienne en 1925. Pour elle il avait failli renoncer à sa vocation. Il l'a retrouvée, en 38, nazie convaincue, quoique mariée à un riche israélite. Mais son mariage l'a mise sous la coupe de la Gestapo. Elle s'est réfugiée à la légation. La police le sait. L'évêque s'incline. Le cardinal explique que, s'il est favorable à Hitler, c'est que ce dernier lui a promis, non seulement de respecter l'église, son culte, ses écoles, ses organisations, mais même de les aider.

La scène dure un peu plus de quatre minutes et demie. Elle est interprétée par Tom Tryon, l'évêque, et Joseph Meinrad, le cardinal Innitzer, rôle que devait initialement interpréter Curd Jurgens. Mais le succès remporté par celui-ci à Paris dans la pièce sur Freud l'en empêche. Les circonstances font bien les choses. Meinrad, fameux acteur autrichien, le remplace avantageusement, bien qu'il ait un défaut : il ne parle pas un mot de la langue d'Edgar Poe. Il a donc appris par cœur et euphoniquement son texte. On imagine l'exploit que cela représente dans une telle scène aussi bien pour l'acteur que pour le metteur en scène.

Faut-il préciser que les acteurs connaissent parfaitement leur texte avant d'entrer

sur le plateau ? On se met immédiatement au travail : dégrossir la scène. Tous les techniciens qui « jouent » dans celle-ci, depuis l'opérateur jusqu'au perchman, en passant par le pousseur du travelling, l'ingénieur du son et le décorateur, assistent de bout en bout à cette répétition. Dans un silence attentif, évidemment.

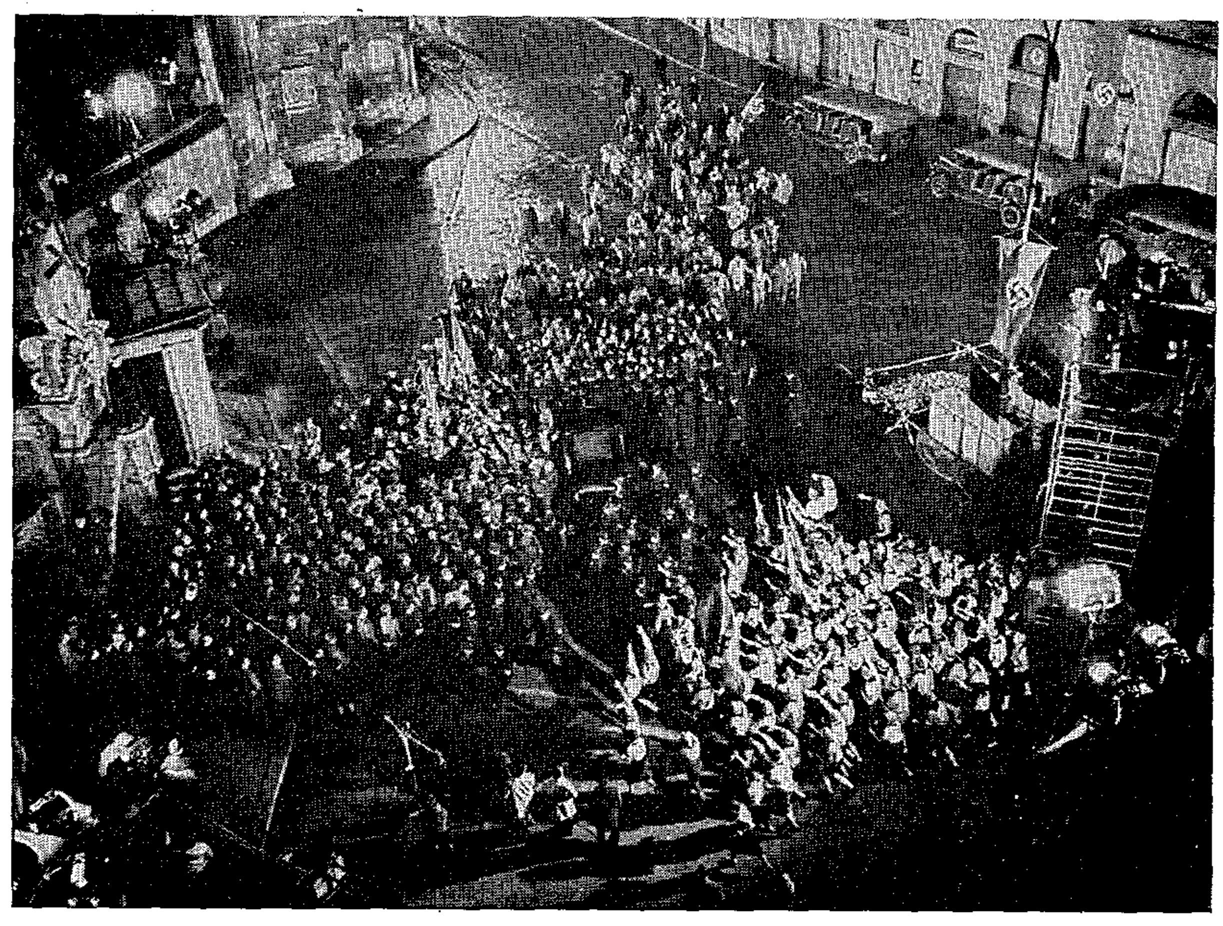
Preminger ne s'occupe pas encore des *intonations*. Juste quelques indications pour rectifier l'une d'elles qui pourrait, par habitude, devenir défectueuse. Seules les attitudes lui importent. Les mouvements sont rares, mais d'autant plus importants. L'évêque reste debout et quasiment immobile tout le long de la discussion. Le cardinal Innitzer est assis au bout de sa table de conseil. Il se lève, très naturellement, avec la photo compromettante, s'approche du légat, et la lui met brutalement sous le nez. Puis il retourne à sa place, range la photo dans un dossier avant d'en sortir d'un geste sec un papier, le rapport de police sur l'évêque. La scène s'achève par un mouvement plus ample où le cardinal, s'échauffant, justifie sa prise de position pour le plus grand bien de l'église autrichienne. Le légat se retire, vaincu. Le cardinal rejoint son fauteuil, range le rapport et regarde partir le prélat américain avec un amer sourire de triomphe.

Curieusement, regardant Preminger, je songe à Bresson dirigeant le **Journal d'un Curé de Campagne**. Même attention passionnée au mouvement intérieur que trahit chaque attitude. Mais là où il n'y avait qu'hésitations, réticences, scrupules sans fin, je vois précision, certitude, perfection. Ce geste de saisir, par exemple, le rapport de police entre le pouce et l'index, aussi naturellement qu'un homme d'affaires très soigneux sort un devis d'un dossier, geste dont la simplicité quotidienne doit, dans une telle situation, donner un caractère inquiétant et une force plus grande au chantage, Preminger le répète une dizaine de fois. Meinrad ne le détache pas assez. Il le lie au mouvement général, il lui enlève son côté sec. La façon dont le joue Preminger est la meilleure. Pourtant, il n'insiste pas. Avec Meinrad, ce geste devient plus feutré, plus chafoin. Ça colle avec son physique et sa voix. Preminger — loin de vouloir briser l'acteur — cherche à le plier à sa direction, mais ne contrecarre jamais son tempérament.

Après une heure et demie de répétition, due, je le répète, à la difficulté d'interpréter une scène aussi dure, où chaque mot, chaque geste porte, alors que l'attention de l'acteur se fixe principalement sur la bonne prononciation et récitation de son texte, Preminger se rend compte qu'il ne pourra filmer la scène en un seul plan. Il fera quelque plans de coupe sur l'évêque. L'emplacement de la caméra avec l'orientation du travelling est décidée en une seconde (sur les quinze plans tournés devant moi par le grand Otto, je ne l'ai jamais vu, même un instant, hésiter sur la place de sa caméra ; et, à chaque fois, je me suis aperçu que c'était la plus simple, la plus naturelle et la meilleure dramatiquement). Les techniciens, pendant la répétition, ont repéré les moments exacts des mouvements d'appareil qui, évidemment, coïncident avec les mouvements intérieurs, donc extérieurs, des personnages. Le plateau est abandonné aux ordres de Shamroy : du travail de haute école. Cela dure environ trois quarts d'heure que Preminger passe à bavarder, à plaisanter ou à accorder des interviews.

Reprise. Répétition générale. Chaque phrase, chaque mot, chaque syllabe sont passés au crible. Preminger ne hait rien tant qu'une intonation qui appuie ou insiste. Tout doit glisser d'une façon neutre, comme dans une aimable conversation de salon, mais avec juste ce petit quelque chose d'intense qui trahit, sous le ton dégagé, combien chaque personnage se sent concerné. Cela durera deux heures. Il y aura une vingtaine de prises (un maximum pour Preminger). La série des contre-champs sera expédiée en une heure.

Deuxième journée. Nous nous retrouvons à quatre-vingts kilomètres de Vienne, dans un merveilleux village sur le Danube, Durenheim, que dominent les ruines d'un château dans lequel fut retenu captif Richard Cœur de Lion. Là nous sommes reportés en 1925, au moment de l'idylle du jeune prêtre américain et de la jolie Romy Schneider. La scène se passe sur un bateau-mouche. Il s'agit de prendre le couple appuyé au bastingage, tandis que sur le pont se promènent les figurants et que défilent dans le fond l'étonnant paysage de Durenheim. Trois répétitions. Attente pendant plus de deux heures de la lumière. Deux prises (c'est-à-dire qu'à chaque fois le bateau fait demi-tour sur le Danube; sur les berges des gendarmes arrêtent les voitures; des figurants se meuvent dans le village. C'est du type « grande - production - américaine » avec énormes moyens, mais classique). Aussitôt le plan achevé, tout le matériel est transporté, du bateau, cinquante mètres plus haut, dans une abbaye baroque, un petit chef-d'œuvre du 18e siècle. Scène brève sur le couple. Tout cela est du travail courant, soigné, mais sans problème. Preminger, malgré certaines légendes, réalise tous ses plans, même les plus anodins.



The Cardinal : tournage devant la cathédrale Saint-Stefan.

J'accomplis le voyage de retour dans la voiture de Preminger (au passage, nous traversons Wagram, petit village escarpé et boisé. On se demande comment a bien pu se dérouler la bataille).

« Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette histoire de Cardinal ?

— J'ai lu le livre il y a douze ans. Je ne pense pas qu'il soit extraordinaire. Mais beaucoup d'éléments m'ont intéressé. D'abord l'époque. Ensuite l'Eglise qui fait cet homme. Bien sûr, certains problèmes sont particuliers aux prêtres. Mais d'autres sont universels : la position de l'Eglise face à Hitler et Mussolini; celle d'un prêtre américain vis-à-vis du problème racial dans le Sud. Toutes ces choses m'intriguaient. Je m'en suis souvenu pendant douze ans. Mais un autre producteur avait acheté les droits. Quand j'ai vu qu'il renonçait au film, j'ai relu le livre et j'ai racheté les droits. Mais on ne pouvait pas en faire un film tel quel. Je n'ai conservé que quelques épisodes.

— The Cardinal **semble reprendre une de vos idées-choc : la destruction irrémédiable qu'occasionne, dans un milieu fermé, le triomphe d'une valeur spirituelle...**

— Je ne sais pas. On peut, on doit même, analyser un film de cette façon quand il est fini. Mais si je l'imaginais de cette manière, je ne serais pas réel. Je crée comme je sens, sans analyser. Par exemple, j'ai lu un livre très comique. C'est mon prochain film. Peut-être y aura-t-il un thème « premigerien », peut-être mon film évoluera-t-il différemment du livre ? Je ne sais pas. Le livre, lui, est une comédie très gaie.

— Vous êtes considéré comme un cinéaste réaliste. Qu'est-ce que le réalisme pour vous ?

— Je pense que la caméra doit se soumettre absolument aux choses et aux gens. Il faut surtout que l'histoire — puisque notre métier est de raconter des histoires — ait toutes les caractéristiques du réel. Je ne veux pas m'enfermer dans une stylisation. Par exemple, j'aime les tableaux modernes, des tableaux très abstraits. Je ne pense pas pourtant qu'il soit déjà temps, pour le cinéma, de faire la même transposition. De même, au théâtre, j'aime la stylisation, et si je refais du théâtre, je styliserai. Mais au cinéma, je m'y refuse. Cela, évidemment, est une règle qui n'est valable que pour moi. Tout est possible pour qui a besoin de s'exprimer différemment. En fait, la seule chose qui me préoccupe quand je travaille sur un film, c'est son mouvement général. En revanche, les détails, c'est le travail du plateau. Je crois que le vrai triomphe du metteur en scène, c'est qu'on ne voie pas sa mise en scène. Il faut que le film soit détaché de moi. Naturellement, chaque histoire porte, *finalement*, le style et le rythme de son auteur. Mais il faut tendre de plus en plus à la simplicité. »

Preminger m'avoue par ailleurs qu'il lit principalement des livres d'histoire et d'économie politique, et me raconte ses démêlés viennois, la façon assez hostile dont ses compatriotes l'ont accueilli. Ils ne lui pardonnent pas que, pour son retour dans la mère patrie, il évoque justement l'Anchluss que tout un chacun veut oublier. Il reçoit chaque jour des lettres anonymes, du type « sale juif, go home », etc. Il est vrai que Romy Schneider n'est pas mieux traitée. On ne pardonne pas à « Sissi » de préférer Paris et un Français.

Nous arrivons au studio pour une séance de *rushes* : plus d'une demi-heure, représentant quatre jours de tournage. Ce sont les scènes qui suivent celle que j'ai vu tourner. Le cardinal Innitzer sort de chez Hitler qui l'a reçu fort mal et qui ne veut, en aucun cas, tenir ses promesses. Le cardinal, abattu, rentre en voiture avec l'évêque à l'archevêché. Là, devant la cathédrale Saint-Stefan, il est arrêté par un groupe de jeunes catholiques. Porté en triomphe, il leur fait un speech improvisé les incitant au refus d'obéissance, du haut d'une chaire baroque à l'extérieur de la cathédrale. Surviennent deux groupes de jeunes nazis qui envahissent la place, tandis que s'interpose la police. Des policiers aident le cardinal et l'évêque, conspués par les nazis, a réintégrer leur voiture. Celle-ci fonce pour franchir les trois cents mètres qui la sépare de l'archevêché, poursuivie par les nazis. Les policiers ont juste le temps de former un barrage. Le cardinal et l'évêque s'engouffrent dans l'archevêché. Dans le fond, les jeunes catholiques entonnent **l'Alleluia** de Haendel. Raccord sur eux par un mouvement ascensionnel de grue suivant le mouvement d'une jeune militante (sa voix est celle de Wilma Lipp) qui, montant en chaire, mène le chant (mouvement qui se trouve, presque identique, dans **Porgy and Bess.** Je le fais remarquer à Preminger qui ne s'en était pas aperçu; tout heureux, il le signale à Shamroy, opérateur des deux films, qui répond laconiquement : « je le savais ». Enthousiasme douché). Mouvement aussitôt contrecarré par un autre qui s'abat, telle une griffe monstrueuse, sur une voiture noire qui fend la masse des jeunes nazis, et d'où descendent des membres de la Gestapo qui donnent l'ordre à la police de filer, tandis que, dans le fond, d'autres policiers dispersent ou arrêtent les jeunes catholiques. Maîtresse du terrain, la horde nazie envahit l'archevêché, détruisant tout sur son passage...

... et parvient dans les appartements : scène que je verrai tourner le troisième jour. Chaque décor est mis à sac. Chaque plan donne lieu à deux prises. Là encore, pas une minute perdue. La dernière scène, la plus difficile, est réglée en un minimum de temps. Elle se déroule dans la chapelle privée du palais épiscopal. Le cardinal, l'évêque et un prêtre vont s'esquiver par une porte secrète, mais le cardinal se souvient du Saint Sacrement. Il donne la communion à l'évêque, qui absorbe toutes les hosties consacrées, tandis que des pierres brisent les vitraux et qu'arrivent les nazis, commençant à défoncer la porte de la chapelle. De jeunes prêtres la renforcent avec des bancs. Les trois prélats ont juste le temps de s'éclipser au moment même où la porte éclate, où un des prêtres est défenestré et où les nazis déferlent (*reconstitution historique* comme on sous-titrait chez Griffith). Tout cela évidemment en un seul plan, avec un léger mouvement à la Dolly qui suit sans arrêt la fuite des personnages.

The Cardinal, en définitive, me semble devoir être une œuvre de fusion. Le courant lyrique de **Porgy and Bess** s'unira au courant épique d'**Exodus** et à celui, descriptif, **d'Advise and Consent.** L'« anatomie » d'un grand corps social, tel que l'Eglise, à tous les échelons de sa hiérarchie, paraît avoir aiguisé l'imagination de notre cinéaste; mais dans le même temps qu'il exalte la foi en un idéal, Preminger pose un regard sceptique et désabusé sur les dégâts que cette foi provoque.

Jean DOUCHET.

CANNES :

SEMAINE DE LA CRITIQUE



Déjà s'envole la fleur maigre, de Paul Meyer.

DEJA S'ENVOLE LA FLEUR MAIGRE, de Paul Meyer (Belgique).

Le poème cité en exergue du film, et le titre (de Salvatore Quasimodo), pouvaient laisser prévoir l'infléchissement du sujet choisi par le cinéaste belge Paul Meyer (une chronique, se déroulant en une journée, de la vie des mineurs italiens dans le Borinage) vers un lyrisme assez débridé. Or, le lyrisme n'est pas absent, mais il naît progressivement de l'austérité du style et de l'honnêteté du constat. Film lent, sans astuce narrative ni attendrissement complaisant, où le sentiment tragique émanant des faits sociaux analysés n'est pas d'essence poétique mais morale, et invite à la réflexion, sans solliciter abusivement l'émotion. Cinéma probe, entièrement soumis à la force de son sujet, sans brillances ni fulgurances (comme, par exemple, *Banditi a Orgosolo*), mais sans grossièreté démonstrative non plus. Le parti pris de constat, le refus d'être trop près des choses se traduit dans la mise en scène par de nombreux plans généraux, dont la succession donne plus de force à ce document recréé que les plans rapprochés ou les gros plans où les personnages manquent un peu de naturel, surtout lorsqu'ils doivent parler. Mais ce manque de naturel ne nuit pas à l'authenticité documentaire, il l'accroîtrait plutôt, car cette gêne, pouvant être mise au compte du déracinement (des Méditerranéens dans la grisaille du Nord), sert le propos du film où, comme le dit Meyer, « le Borinage n'est pas le sujet, mais le cadre ». — J.-A. F.

LE TRAQUENARD, de *Hiroshi Teshigara* (Japon).

Tel un vulgaire Gilbert Gosseyn, dont la mort à la page 59 du *Monde des A* constituait la première surprise de ce célèbre roman, le héros de ce film japonais se fait assassiner durant le premier tiers du récit. Malheureusement Hiroshi Teshigara n'est pas Van Vogt, ni, à plus forte raison, Hitchcock. Ce scénario pour le moins bizarre, où les morts se transforment en fantômes qui comprennent tout ce que l'on dit devant eux, mais ne peuvent qu'assister passivement aux différents événements dont ils sont les témoins, aurait pu donner lieu à une œuvre passionnante, d'autant que s'y ajoutent un viol, quelques crimes, une sombre histoire de rivalités entre un syndicat patronal et un syndicat ouvrier et une ténébreuse machination destinée à supprimer le leader ouvrier. Tous ces ingrédients ne donnent qu'un maigre brouet, assez ennuyeux. Cette machination, qui devait nous paraître implacable, pèche par sa gratuité et sa confusion : péripéties arbitraires, construction médiocre, explications peu convaincantes, bref on ne s'intéresse guère à ce *Traquenard*.

La réalisation, honorable dans le genre cinéma d'amateur, ne parvient jamais à faire passer de longues séquences bavardes et laborieuses, et cette enquête, menée par la victime pour essayer de comprendre le pourquoi de son assassinat, finit par transformer les spectateurs, tels les fantômes du récit, en témoins passifs d'une action qu'ils voudraient bien arrêter. — B. T.

LE JOLI MAI, de *Chris Marker* (France).

Dans ses œuvres précédentes, où il méditait sur l' « actualité », Marker avait toujours pu prendre une distance réflexive vis-à-vis de ses sujets. Ni trop près des choses pour se départir des grâces de l'ironie, ni trop loin pour céder à une sécheresse du regard, de *Lettre de Sibérie* à *Cuba Si*, il enrichissait un domaine peu exploré par le cinéma, celui de l'essai. La rencontre des techniques du cinéma-vérité le place pour la première fois directement en face des gens, de leur langage, sans médiation d'ordre intellectuel, et la distance réflexive n'intervient qu'après coup, dans le commentaire et au montage, ce par quoi l'auteur tente de reprendre possession d'un matériel qui lui a quelque peu échappé. Car il est difficile de voir le film sans penser que Marker se faisait de ces gens une certaine idée, idée détruite au fur et à mesure du tournage ; et, de document objectif sur les Parisiens au mois de mai, l'œuvre se métamorphose en chronique subjective des impressions de l'auteur. Le regard tantôt complice, tantôt (involontairement) méprisant que Marker promène sur les êtres, apparaît comme le signe d'une assez sincère désillusion, ce par quoi le film semble si touchant aux uns, si irritant aux autres. Des visages qui se succèdent, on retient surtout ceux des intellectuels (les ingénieurs-conseils, les architectes, l'ex-prêtre-ouvrier, etc.) car, possédant le langage comme un instrument, cela leur permet de ne pas être écrasés ou considérés avec condescendance par la caméra. Contrairement à la majorité des critiques, ce film ne me semble fondé ni sur la fraternité, ni sur la sympathie, l'épreuve du langage en témoigne (il n'y a pas, chez le Rouch de *Chronique d'un Eté*, par exemple, des distinctions aussi évidentes, sous l'angle de la communication, entre intellectuels et non-intellectuels).

L'impression dominante est celle de la dérision, de l'immobilisme, de la vanité : quand Marker reprend la parole, à la fin du film, c'est pour effectuer un saut dans l'absurde, où les images s'accélèrent et détruisent leur signification immédiate, réaction panique rejoignant en un sens l'immobilité objectale de la fin de *L'Eclipse*.

A priori, la rencontre d'un esprit giralducien et des choses telles qu'elles sont devait être passionnante, autant sur l'auteur que sur l'objet de son regard. Le *Joli Mai* semblerait prouver que Marker, isolé dans un domaine purement méditatif ou poétique (cf. l'admirable *Jetée*) ne pouvait pas témoigner, sinon sur lui-même. — J.-A. F.

PORTO DAS CAIXAS, de *Paulo Cesar Saraceni* (Brésil).

Il existe un formalisme de la simplicité, auquel succombent facilement les jeunes auteurs. Le Brésilien Paulo Cesar Saraceni, admirateur, nous dit-on, de Bunuel et de Rossellini, en est un nouvel exemple. Partagé entre son désir d'être *moderne* et d'évidentes démangeaisons esthétiques, il dédramatise un sujet devenu poncif (sujet proche, ce qui n'arrange pas les choses, d'*Ossessione* et de *La Bête Humaine*) et joue la carte de la lenteur, du hiératisme de l'acteur, dans un décor dénué de tout pittoresque (la banlieue de Rio). Mais ce que le sujet pouvait gagner en limpidité et en clarté, au niveau de son déroulement narratif, il le compromet au niveau du plan par des constructions architecturales qui ne s'effacent pas assez, pour être convaincantes, derrière l'idée qui leur donne naissance. Il lui

est difficile alors d'éviter le recours — parfois très gênant — à une symbolique formelle périmée. Il cède même à la tentation d'un personnage secondaire purement théorique (une femme vêtue de noir et muette, que l'héroïne rencontre plusieurs fois lors de la préparation de son crime, et après), presque touchant à force de naïveté.

Cela dit, il ne faut pas accabler Saraceni dont le talent à venir dépendra de la manière dont il dépassera (ou se débarrassera de) ses péchés de jeunesse. Le choix de ses maîtres autorise notre partialité à l'indulgence. — J.-A. F.

PELLE VIVA, de Giuseppe Fina (Italie).

La plupart des films vus dans ce festival étaient l'expression soit d'obsessions factices, soit d'une prétention ridicule. Accablés, nous ne demandions plus qu'une chose : la simplicité et le respect pour ce qui est filmé. *Pelle Viva,* premier film d'un ex-journaliste, c'est cela et même un peu plus.

C'est l'histoire, contée avec la force de la naïveté et sans aucun attendrissement, d'un homme, ouvrier dans une grande usine milanaise, qui proteste, au nom de la seule dignité humaine, contre l'enfer qu'est sa vie et celle de ses semblables. Les mécanismes de la société finiront par le briser et l'empêcheront de réaliser pleinement l'amour qu'il éprouve pour une fille-mère. Et pour ce dernier rôle, Giuseppe Fina n'a pas hésité à prendre Elsa Martinelli : sous des cheveux tirebouchonnés, brûle un regard admirable de pudeur et de fièvre contenue.

C'est, en effet, par la direction d'acteurs, par un attachement constant à la réalité et à ses répercussions sur la vie intime des person-



Elsa Martinelli dans *Pelle viva,* de Giuseppe Fina.

nages, que Fina accède à une vérité profonde de chaque instant, qui pulvérise, entre autres, l'invraisemblance que pouvait constituer Elsa Martinelli, ex-mannequin, dans le rôle d'une ouvrière. — B. S.



Seul ou avec d'autres,
« mise en situation »
de Denys Arcand et Stéphane Venne,
film de Michel Brault et Gilles Groulx.

SEUL OU AVEC D'AUTRES, de *Michel Brault* (Canada).

Traditionnellement, l'association des étudiants de l'Université de Montréal organise une revue de fin d'année, au coût assez élevé. L'idée fut retenue de remplacer pour un an ce spectacle par un film sur les étudiants, ceci grâce à l'aide de l'Office National du Film. *Michel Brault*, auteur de l'admirable *Pour la Suite du Monde* (scandaleusement absent du palmarès officiel), écrivit un scénario qui se métamorphosa de *lui-même*, au gré des caprices et des suggestions de ses jeunes interprètes, cela pour aboutir à un film dont le charme est égal à celui des sourires, des yeux et de l'accent de nos jolies cousines d'Outre-Atlantique : les indiscrets micros-cravates du cinéma-vérité y piègent leur délicieux et anachronique langage, leurs confidences sur les garçons, leur *initiation* aux coutumes de l'Université.

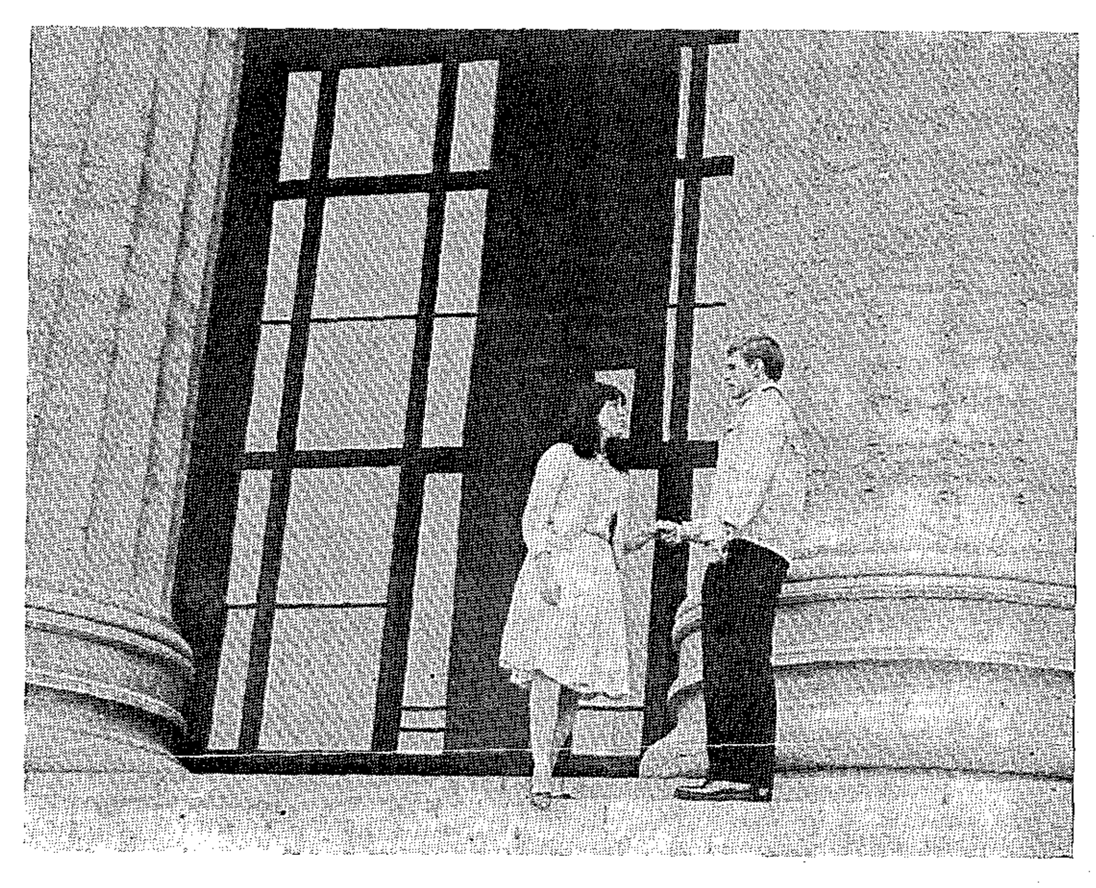
Film qui convie à la sympathie tant apparaissent en filigrane de ses images claires les rapports de complicité, et non d'agressivité ou de jugement, qui lient Brault à ses personnages : rapports qui permettent ce naturel stupéfiant du jeu, conquête majeure du cinéma rouchien et post-rouchien, et cette absence de contrainte dans les situations, qui rend insupportable tout l'arsenal des conventions dramatiques traditionnelles. Il faut admirer ici la bénéfique influence du sujet sur les auteurs : jeunesse et fraîcheur *ne demeurent pas* devant la caméra, mais gagnent aussi ceux qui sont derrière. Il reste au spectateur à accepter également de prendre plaisir à cette jeunesse et à cette sorte de jeu. — J.-A. F.

HALLELUJAH THE HILLS, d'*Adolfas Mekas* (U.S.A.).

La Nouvelle Vague new-yorkaise nous avait habitués à des films prétentieux, morbides et truffés de surréalisme décadent.

Avec *Hallelujah the Hills*, c'est, au-delà de la drogue, une certaine forme poétique de burlesque (*donc de santé*) que l'on retrouve.

Le film se présente comme la réalisation immédiate de tout ce qui peut se dire de plus « dingue » au cours d'une soirée entre amis, dans le milieu « Beatnick » new-yorkais. *Bourré d'allusions* aux genres du cinéma, du



David et Lisa, de Frank Perry.

film japonais au film de guerre en passant par un hommage à D. W. Griffith et une constante référence au cinéma muet, le film suit les pérégrinations dans la nature de deux chevaliers du nonsense, complètement drogués, ne tenant pas debout, riant et se racontant des histoires encore plus loufoques que la leur.

Le style s'accorde parfaitement au propos : c'est improvisé et filmé comme ça se présente, c'est-à-dire n'importe comment, donc avec une perpétuelle liberté de caméra qui s'oppose à la fixité du burlesque classique.

Notons au passage l'amusante trouvaille qui consiste à faire deux plans en un seul en traçant un autre cadrage possible à l'intérieur du premier : plus n'est besoin de raccords dans l'axe. — B. S.

LE PECHE SUEDOIS, de Bô Widerberg (Suède).

Commençons par informer les lecteurs passionnés par les différents péchés internationaux, que le « suédois » semble se commettre exclusivement sur la banquette arrière d'une voiture. C'est à peu près tout ce que l'on peut dire de ce film ; pour le reste, imaginez *Monika* revu et corrigé par un Cassavetes sans talent, plaçant sa caméra n'importe où, avec le ravissement d'un cinéaste amateur étrennant sa première Paillard. Une certaine décontraction dans le jeu des acteurs, et notamment de la fille (qui ressemble à Giorgia Moll), une certaine gentillesse dans la conduite du récit pourraient passer, en temps ordinaire, pour des qualités recommandables. Mais ce Festival rendait plus exigeant. — B. T.

LE SOLEIL DANS LE FILET, de *Stefan Uher* (Tchécoslovaquie).

Seul envoi des pays de l'Est, ce film permit surtout de découvrir que la Nouvelle Vague de là-bas, à défaut de mieux, avait découvert (il n'est jamais trop tard) le contrepoint son-image : à un twist endiablé provenant d'un transistor, succédait un vrombissement d'avion à réaction, de retentissants claquements de porte, bref, tout un arsenal de bruits divers et assourdissants. Le tout au service, une fois n'est pas coutume, d'une méditation sur le problème, l'auriez-vous cru, du couple.

A l'actif de cette morne réalisation, une assez belle photographie et, surtout, un louable souci de faire jouer les deux filles, assez jolies, la plupart du temps en bikini. La mise en scène, avec des moyens totalement opposés à ceux de Bô Widerberg (au laisser-aller de l'un répondait l'esthétisme de l'autre), parvenait rapidement au même résultat. — B. T.

FOIRE AUX FILMS

DAVID ET LISA.

Le meilleur film présenté durant le Festival annexe de la rue d'Antibes fut, à coup sûr, *David et Lisa* de Frank Perry. Cette délicate histoire d'amour, se déroulant dans un asile entre un schizophrène et une jeune fille souffrant d'un dédoublement de la personnalité, pouvait autoriser son auteur à toutes les facilités, à toutes les « farces et attrapes » dont usent et abusent les cinéastes de New York et d'ailleurs. Or, refusant systématiquement les fausses séductions de l'hystérie, Perry se concentre uniquement sur l'essentiel du sujet, en évitant ainsi les pièges du pittoresque : la description de l'asile constitue un bel exemple de cette modestie, les autres malades ne nous étant pratiquement jamais montrés, afin de ne pas nous distraire du thème principal. Seules, quelques scènes inutiles avec les parents du jeune homme rompent un peu l'unité mélodique de ce long dialogue, subtilement écrit par Eleonor Perry dans un style tenant de la cantilène enfantine, du poème nonsensique et des textes d'Elliott Deame, Lisa parlant perpétuellement en vers. Au contraire, les discussions avec un psychiatre peu conventionnel, admirablement joué par Howard da Silva, que ses opinions politiques avaient banni des écrans, évitent le ton factice si souvent inhérent à ce genre de séquence. La simplicité du découpage, une grande loyauté dans la direction d'acteurs donnent à ce film une démarche ample, d'une douceur hypersensible, dont je ne retrouve l'équivalence que dans certains chorus de Lester Young. Entre *David et Lisa* et *These Foolish Things*, la différence est minime.

LE BALCON.

Le Balcon de Joseph Strick, d'après la pièce de Jean Genet, s'ouvre sur un générique éblouissant ; de violents combats de rue entre manifestants et policiers nous font bien augurer de cette adaptation. Le premier quart d'heure ne déçoit pas, l'humour féroce et la dérision de Genet passant admirablement l'écran, grâce également à l'interprétation de Lee Grant, superbe créature féline, s'intégrant parfaitement à l'univers obsessionnel du poète. Mais, peu à peu, on se rend compte que Strick et son scénariste Ben Maddow trahissent insensiblement la thématique de la pièce, en ne mettant en évidence que la dérision et le grotesque. Le rôle du peuple est scandaleusement supprimé et, à force de guignolade, on se retrouve du côté d'Audiberti (revu par Baratier). C'est dire qu'il ne reste rien du message révolutionnaire de Genet, déjà châtré par une mise en scène si mathématique et si théorique qu'elle verse, inconsciemment, dans les pires travers des films de série Z.

THE MAN.

The Man enfin (j'ignore le titre japonais) nous confirme les tendances hydrauliques de Kaneto Shindo. Mais au contraire de *l'Ile Nue*, les protagonistes de ce film disposent de beaucoup trop d'eau et passent leur temps à écoper, en n'arrêtant pas de discuter. Et on dira que les grands cinéastes ne se renouvellent pas... — B. T.

Ces notes ont été rédigées par JEAN-ANDRÉ FIESCHI, BARBET SCHROEDER et BERTRAND TAVERNIER.

LIVRES DE CINÉMA

LE DROIT DE REGARD,

de Jean Cayrol et Claude Durand (Editions du Seuil).

Lisez les belles phrases que seuls les écrivains savent tourner sur le cinéma. Car la littérature n'est plus pour eux qu'un jeu morne de pages où tout s'efface ; mais aussi la lumière s'y fait telle que l'ombre d'une fausseté tue. Tandis qu'au cinéma, croient-ils, le risque est moindre : il lui manque encore la dimension poétique. C'est chose faite : à peine au seuil du cinéma, nos auteurs ont pris leurs distances verbales. A les suivre, ce n'était jusqu'à eux que vaines tentatives de voir vraiment les choses, complaisance et facilité, impuissance enfin devant la majesté de l' « image ». Ils se veulent les premiers, ces explorateurs qui se grisent de débroussailler de la plume la friche de cet art asservi jusque-là au commerce ; il leur appartient d'accorder le privilège de l'esprit à cet écran jusqu'ici rongé par les incestueuses unions du rêve et de l'industrie, du mensonge et d'une réalité trop forte et trop subtile pour que tant de grossiers cinéastes aient pu la saisir et la rendre ; c'est à eux enfin de révéler au cinéma son sens, qui ne pouvait venir que du toucher léger d'un manieur de poésie.

Tel est du moins l'essentiel du propos de J. Cayrol et C. Durand : ils commencent et tout commence, et quelques phrases leur suffisent à rayer cinquante ans de cinéma. Ils auraient d'ailleurs quelque peine à l'estimer, ce cinéma qu'ils dénigrent, puisqu'aussi bien ils n'en ont rien vu, rien connu, rien retenu. Et il serait bien insidieux de porter à leur décharge qu'ils parlent une fois, mais sans plus de précision, de ces « grands inventeurs du cinéma qui ne se laissaient pas conter fleurette par les producteurs ou les envoyés roublards d'une Société », et qu'ils ne citent jamais en fait de films que *Le monte-charge* et *Le bateau d'Emile*, qui seuls ont droit au luxe de l'analyse et au sceau du regard...

Car, après avoir tenté de posséder le cinéma en quelques images, J. Cayrol et C. Durand s'efforcent maintenant de l'enfermer entre deux pages. Ils y parviennent d'autant plus aisément que le cinéma n'est pour eux qu'infamie publicitaire. Disons cependant que le cinéma sort grandi de cette épreuve du mépris, et résiste aux taches de la plume. Mais il est d'autant plus gênant pour le lecteur de remettre les choses et le cinéma à leur place propre, que les auteurs ne sauvent de cette infamie que le court métrage, promu « avant-première du cinéma », et qu'il s'agit en l'occurrence des courts métrages de MM. Cayrol et Durand...

Ainsi les auteurs ne cèlent-ils pas leur démarche : au fil de courts chapitres dédiés chacun soit à une déception que le cinéma leur procure (« Mort au cinéma, mort du cinéma », « Musique à tout faire », « Mutisme, silence et esprit de l'escalier », etc.), soit à un espoir qu'ils pensent ouvrir au cinéma (« redevenir le voyageur ancien », « refaire des galets les fils du déluge », etc.), ils constatent, en un premier temps, les défauts, manques et erreurs du cinéma tels qu'ils se sont plu à le changer, et, en un second temps, ils tâchent de les pallier par l'exégèse poétique de leurs propres films, remèdes au mal congénital du cinéma. D'une part, leurs critiques, de l'autre leurs solutions, mais il est navrant de constater que les unes comme les autres sont empreintes d'une ignorance proche de la mauvaise foi, d'une confusion qui confine à la fermeture d'esprit.

Nul doute qu'ils n'aient tenu à confondre spectacle et cinéma, pour justifier leurs reproches : mais c'est déplacer le centre de gravité du cinéma que de substituer au regard sur l'écran le coup d'œil sur l'affiche. Pourquoi encore cette obsession de « l'image », dont ils font le principe et le prix du cinéma ? L'image ne fait pas le film, ni sa structure, elle n'est pas même son élément premier. Mais on sait que les écrivains sont fascinés par elle (cf. Robbe-Grillet) au point d'oublier que le cinéma est plus un mouvement d'idées qu'un mouvement d'images, et que le sensible ne peut être, même au sein d'une fiction, que mouvement du réel.

Si bien que tous ces souhaits à propos du sens et de la fonction du *cinéma* se trouvent déjà, et depuis longtemps, heureusement accomplis dans les œuvres elles-mêmes : seuls nos *naïfs auteurs* n'en savaient rien. Ils se donnent en vain la peine de revendiquer tout au long le droit au regard et la nécessité de la recherche : personne ne peut les leur contester, ils sont accordés et assumés dès les débuts du cinéma. Tout le livre est cet absurde et dérisoire effort de réinventer la mise en scène : *elle existe* et se pratique depuis longtemps, mais elle n'offre son privilège qu'à ceux qui veulent bien la chercher où elle est, dans le cinéma bien sûr, celui des créateurs. Le livre est inutile, passé son ridicule. — J.-L. C.

*

TARZAN, MYTHE TRIOMPHANT, MYTHE HUMILIE,

par Francis Lacassin (BIZARRE, n° 29-30, Ed. Jean-Jacques Pauvert).

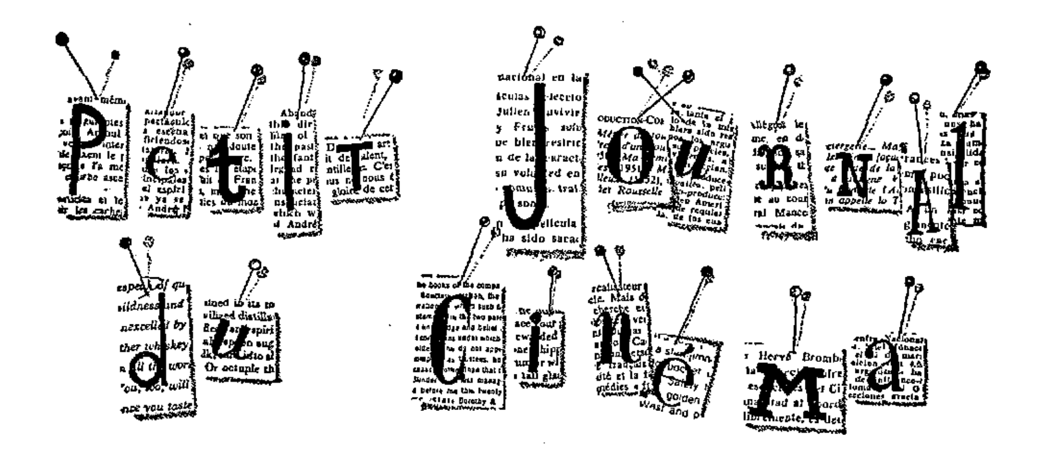
Un tel ouvrage se recommande, et sans la moindre discussion, à tous les fans du « cinéma différent » — inévitable surgeon de la « littérature différente » qui l'a *inspiré, nourri*, dès ses origines — et à tous les amateurs de beau travail. On trouve en conclusion de l'étude une telle rafale de *bibliographies* et filmographies, auxquelles s'ajoute même un catalogue des « parodies et impostures », qu'il devient superflu de vanter le sérieux de l'entreprise et l'étendue de l'information rassemblée par l'auteur. Dans son analyse minutieuse des facettes du tarzanisme, Francis Lacassin échappe avec *brio à la double* menace qui guette d'ordinaire les spécialistes de genres. Trop amoureux de son sujet pour céder à un exaspérant complexe de supériorité, mais suffisamment pourvu de cette faculté de discernement qui fait trop souvent défaut à l'écrivain de « fanzines » il a choisi la plus royale des voies, *celle qui* conduit à la ferveur lucide. Pour ce qui nous concerne, s'il ne se montre pas tendre envers la plupart des trente-cinq *films qui ont* porté à l'écran le personnage de l'homme-singe (car Hollywood est accusé d'avoir « perverti, émasculé, falsifié... l'étrange sauvage qu'un lointain inconscient collectif envoya à Edgar Rice Burroughs »), il n'en dissèque pas moins en détail l'éthique et l'esthétique de ces adaptations, *complétant son examen* par une abondante iconographie.

Pourtant notre attention ne se borne pas à recenser, dans ce livre, les pages réservées au seul domaine du « cinéma-cinéma ». Infiniment plus *riches d'enseignement*, à mon avis, sont les paragraphes consacrés aux bandes dessinées. Témoin cette page admirable sur le merveilleux *dessinateur* Burne Hogarth, qui poussa la coquetterie d'auteur complet jusqu'à refuser d'adapter les romans de Burroughs, afin de mieux libérer son imagination personnelle :

« Un *enfant de cinq* ans en reconnaîtrait le style à cinq mètres. Fouetté par sa plume, Tarzan paraît ignorer le repos ou la simple station verticale. Plongeant, sautant, courant, il traverse la jungle et protège la veuve et l'orphelin par bonds successifs, en des positions qui s'inscrivent entre la diagonale et l'*horizontale*... Et chacun de ces bonds, chaque plongée qui modifie toute la conception de l'image, traduisent la remarquable vision cinématographique dont témoigne Hogarth... Champs, contre-champs, gros plan habilement inséré entre deux plans généraux dramatiques, grande image statique faisant suite à une *série de petites* images dynamiques, mettent en évidence, grâce à cet artiste, les liens étroits du cinéma et des bandes *dessinées*. Ce dynamisme effervescent se retrouve dans chaque élément du décor, éternel prétexte à une orgie de détails : la simple végétation est toujours luxuriante et folle, et la moindre construction bizarre, baroque ou grandiose. »

Pour rendre pleine justice à la bande dessinée, il faut ajouter que les meilleurs péplums du *néo-irréalisme* sont encore loin, pour la plupart, d'égaler une telle invention plastique et une telle puissance de l'onirisme, même si *Hercule y recouvre à juste* titre les pouvoirs et significations que Tarzan lui avait dérobés depuis le début de notre siècle. — M. M.

(Ces notes ont été rédigées par JEAN-LOUIS COMOLLI et MICHEL MARDORE.)



COSNORAMA

« Le Syndicat des producteurs s'est indigné que l'on sélectionne officiellement une œuvre n'ayant pas été tournée selon les règles administratives... Il s'agit en effet d'un presque film d'amateur filmé en 16 mm (ce qui ne l'a pas empêché d'atteindre un budget de 30 millions). Le producteur-auteur riposte par une assignation en diffamation et demande, à titre d'indemnités, une somme supérieure à celle qu'a coûté le film. »

Cet extrait d'un texte signé René Quinson, paru le 12 mai 1963 dans *La Dépêche du Midi* et dans une dizaine d'autres quotidiens de province, indique bien à la fois les méthodes d'information de certaines rubriques cinématographiques et ce que, d'une manière générale, on voudrait que l'on pense des *Abysses*.

Voici les faits. Après un an de préparation, et se doutant qu'il n'aurait point l'aide des organismes officiels de subvention, Nico Papatakis renonce à la demander. Il commence, en 35 mm, la réalisation de son film sans autorisation de tournage ni visa de précensure. Peu après, il obtenait son autorisation de tournage, puis le film passait en commission de censure où il était accepté. L'U.G.C. assure la sortie du film parfaitement en règle.

Le film a coûté 60 millions (AF) et Nico a mis personnellement 7 millions. Le reste, constitué d'apports extérieurs, a été versé à la maison de production Lenox Film.

Le comité de sélection pour le Festival de Cannes choisit *les Abysses* comme représentant officiel et, comme invités, *Carambolages* et *Hitler connais pas*. Cela se passe le 24 avril 1963. Francis Cosne, mécontent du choix, envoie une lettre de protestation au Ministre et au Centre. Cette lettre est mystérieusement rendue publique par la presse, et sa teneur confirmée par téléphone. Il se déroule généralement 48 heures entre le choix et la ratification du ministre. Cosne comptait sur une campagne de presse pour faire pression sur le ministre. Cela aurait pu marcher : Malraux n'était pas particulièrement favorable à ce film acclamé par le clan Sartre, Simone de Beauvoir, Breton, etc.

Or le comité de sélection, ayant peut-être eu vent des manœuvres en préparation, est allé directement voir Malraux qui a ratifié le choix. Cosne est pris comme un rat d'Amérique.

Le comité d'administration du Festival de Cannes (Robert Favre-Lebret) a théoriquement un droit de regard et de décision en ce qui concerne les films invités. Il ne peut rien en ce qui concerne le film désigné comme représentant officiel. La première victime de la guerre des *Abysses* sera donc *Hitler connais pas*. En effet, sous la pression du syndicat des Producteurs, ou de son président, décidé à faire du Festival une annexe supérieure de la Foire aux films, l'administration du Festival invite *Carambolages* et *Le Rat d'Amérique*, ténors portant les espoirs commerciaux de la production française au printemps 63, et qui n'ont pas encore affronté le jugement du public.

L'attaque se résume à ceci : « Le film a été réalisé en dehors des réglementations de la profession. Il n'aurait pas reçu l'autorisation préalable et le visa de précensure. Il est nuisible au renom du cinéma français et à son expansion à l'étranger. » Or le syndicat des producteurs est théoriquement chargé de la défense de tous les films français. Singulière conception, dans ce texte, de la solidarité confraternelle. Imaginons que la même chose se passe chez les marchands de nouilles ou de voitures... Cosne attaque sur des points qui ne concernent que le C.N.C., qui avait donné toutes les autorisations nécessaires à l'exploitation du film. Il est vrai que nous vivons sous le régime de la libre entreprise, et que c'est peut-être ça qu'on appelle la concurrence.

Donc, ne pouvant plus revenir sur la décision du ministre, le conflit se déroule à Cannes.

Nico, qui fait un procès à Francis Cosne, derrière qui le syndicat n'est pas unanime, sait, et raconte mieux que personne, quel chef d'œuvre de stratégie fut le court-circuitage de son film pendant le déroulement du festival. L'arsenal des armes est très simple à inventorier : campagne de presse, intimidation du jury, et terrorisme sur les marchandages des ventes à l'étranger.

Une dernière remarque : il est satisfaisant pour l'esprit de voir M. Francis Cosne se faire le champion des réglementations syndicales.

P. K. *et* B. S.

HAWKS ENCORE

Voici quelques précisions sur trois des films muets de Hawks, non projetés lors de l'hommage à la Cinémathèque, et sur lesquels le numéro de janvier des CAHIERS ne donnait que des renseignements très succincts. (Bien sûr, il ne s'agit encore là que de renseignements de seconde main, les copies proprement dites demeurant toujours invisibles).

The Road to Glory (premier film de Hawks) a été présenté en France au printemps 1926. En voici le résumé : Judith Allan (May McAvoy) et son fiancé Dick Hale (Leslie Fenton) ont eu un grave accident d'automobile, dont ils paraissent être sortis indemnes. Mais la jeune fille ressent quelque temps après de violents maux de tête : un médecin décèle une lésion interne qui doit la rendre aveugle à brève échéance. Ne voulant pas entraîner Dick dans son malheur, elle feint de rompre et s'enfuit à la campagne. « L'ombre descend » peu à peu devant ses yeux malades... Entre-temps, Dick apprend sa retraite et court la retrouver. Il est surpris par un orage et pris sous les décombres d'un arbre foudroyé. On lui porte secours *in extremis*, ce qui ne l'empêche point de passer une semaine entre la vie et la mort. Judith, sous le coup de la commotion, recouvre la vue. Et tout finit bien pour les deux amants.

Ce sujet (qui est une idée originale d'Hawks lui-même, rappelons-le) se rapproche vaguement du roman de Kipling « La lumière qui s'éteint ». Lucie Derain, qui critiqua le film à sa sortie, lui trouve *« une technique absolument impeccable »*, notamment dans les séquences de l'accident d'auto et de l'orage. Elle signale aussi une scène burlesque de charleston, où tout le monde danse, y compris un chien ! Robert Trévise, pour sa part (dans *Cinéa-Ciné*), juge cette œuvre *« d'une qualité dramatique assez rare »*.

Si ce premier essai paraît bien être, néanmoins, un « faux départ », encore imprégné d'éléments mélodramatiques, en revanche le scénario de *The Cradle Snatchers* (1927) est excitant au plus haut degré. Trois maris très modernes, prétextant un rendez-vous d'affaires, s'en vont rejoindre trois charmantes amies. Les trois épouses délaissées découvrent en même temps cette triple infidélité et décident de donner une leçon à leurs maris volages en les rendant jaloux. Elles font venir chez elles trois jeunes gens qui passeront pour leurs amants respectifs. Au retour, les maris trouvent donc leurs femmes en galante compagnie. Ce ne serait rien, si les trois gentilles maîtresses ne surgissaient à leur tour, compliquant l'imbroglio à l'extrême. Douze personnages meublent en fin de compte l'écran ! *« L'aventure finit sans finir, ce qui est plus prudent »*, conclut l'exégète de service de *La Cinématographie française*, à qui nous empruntons presque textuellement ce résumé. Et il ajoute, certainement avec justesse, que voilà enfin *« une tournure plus humaine »* donnée à la comédie américaine. Disons : plus virile.

Quant à *Fazil* (1928) que Hawks n'aime guère, est-il interdit d'y voir un brouillon, fort estimable, des grandes comédies futures? On va dire que nous sommes plus royalistes que le roi. Pourtant, il est incontestable que se dessine ici, au-delà des « frondaisons » d'une intrigue médiocre (qui fait penser à *L'Esclave blanche* d'Augusto Genina, « classique » de la fin du muet), l'amorce d'une philosophie du couple nullement indigne de l'auteur d'*Hatari*. Le Hadji Fazil el Ouargli (Charles Farrell) est délégué par le Sultan à une conférence des puissances musulmanes en Europe. Fazil a parachevé son éducation au contact de l'Occident, mais il est resté profondément attaché aux traditions de ses ancêtres. Sa mission terminée, il s'apprête à rentrer au Maroc, lorsqu'il fait la connaissance d'une jeune Parisienne, Fabienne (Greta Nissen), riche orpheline très éprise de liberté. Ils tombent aussitôt amoureux l'un de l'autre et mènent une vie paisible à Venise. Mais, peu à peu, Fazil resserre son emprise : il estime que la femme doit être l'esclave de l'homme. Fabienne au contraire entend garder ses habitudes d'indépendance. Elle se révolte ouvertement. Fazil, déçu, retourne dans son pays. Après bien des hésitations, Fabienne le rejoint. Le prince la retient prisonnière dans son harem. Fabienne, toutefois, ayant conservé quelque ascendant sur lui, obtient l'éloignement de la plupart de ses rivales; mais elle apprend que Fazil, pour assurer la continuation pure de sa race, va contracter un mariage avec la fille d'un dignitaire marocain. Elle se fâche pour de bon... Des amis venus la délivrer des griffes du « tyran » pénètrent en force dans le palais et blessent grièvement le prince. Elle s'enfuit avec eux, mais Fazil, bien que blessé à mort, rassemble quelques cavaliers et court à sa poursuite. Les deux jeunes gens mourront après une chevauchée haletante.

« Film curieux, intéressant et soigné », selon Georges Fronval. Nous sommes, à tout le moins, alléchés. Surtout si l'on adopte le point de vue de *Cinémagazine* : *« Greta Nissen est idéalement belle, elle damnerait un ermite ! Rien de surprenant à ce qu'elle fasse grand effet sur un homme du Sud... »* A propos d'homme du Sud, rappelons que Jean Renoir tournait, l'année suivante, *Le Bled*.

En ce qui concerne *The air circus* et *Trent's last case*, films apparemment non projetés en France, nous poursuivons nos recherches. — C.B.

SAINT-BRIEUC

Les rencontres cinématographiques de Saint-Brieuc (28-31 mai), créées cette année, permettent aux metteurs en scène de prendre un contact direct avec le public de province, qui décide en définitive du véritable succès financier d'un film. Les distributeurs ont d'ailleurs aussi montré leur intérêt pour cette manifestation en facilitant la projection de leurs films en avant-premières, et en envoyant des observateurs.

Ceux-ci ont médité, il faut l'espérer, sur le cas de l'intéressant film de Damiano Damiani, *L'isola di Arturo*, grand prix du Festival de San Sebastian : son titre français, *L'île des amours interdites*, l'a coupé de toute une partie du public.

D'autre part, l'importance d'une présentation personnelle de l'auteur (surtout quand il s'agit de films un peu difficiles) ne sera jamais assez mise en lumière. Un exploitant d'Aix me confiait récemment que si l'auteur vient présenter son film, le nombre d'entrées peut augmenter d'un tiers. Ainsi, pour *Hitler connais pas*, il est permis de se demander si la présence de l'auteur n'aurait pas modifié un défavorable accueil.

Par contre, Alexandre Astruc a la joie de voir *La Proie pour l'ombre* recevoir l'accueil le plus enthousiaste de ces journées. Ce chef-d'œuvre, le soir du 30 mai 1963, a enfin trouvé son public. De même, Christian Marquand présente avec un vif succès *Les Grands Chemins*, qui est beaucoup plus qu'un « western français ».

Quant à Jacques Rozier, à propos d'*Adieu Philippine*, classique désormais du cinéma moderne, il nous expose, après nous avoir parlé du reportage sur le tournage du *Mépris* qu'il vient de réaliser pour un magazine de Télévision, ses idées sur le doublage et la mu-



Francine et Colette Bergé dans *Les Abysses*, de Nico Papatakis.

sique : « Par souci d'économie, j'ai tourné *Adieu Philippine* sans aucun son-témoin. Chaque prise avait un texte différent. J'ai dû les doubler toutes, car mon choix se faisait sur la vérité du dialogue. Je suis d'ailleurs un ferme partisan du doublage : je pense que, surtout pour les scènes d'extérieurs, on arrive à une vérité plus forte, tant sur le plan du bruitage que de la diction. C'est la musique qui dirige pour moi le montage, mon prochain film sera d'ailleurs une comédie musicale. » — B. S.

FULLER TV

Le quatrième épisode (de la série *The Virginian*), *It Tolls for Thee* (*Pour toi sonne le glas*), avec Lee Marvin dans le rôle principal, fut commencé à la mi-juin, le lendemain de l'achèvement du troisième épisode. *It Tolls for Thee* est écrit et mis en scène par Sam Fuller, un ancien journaliste qui, pendant quinze ans, a fait des films à Hollywood (dont le dernier est l'excellent *Merrill's Marauders*), mais qui, néanmoins, joue au vieux dur à cuire New York.

« *Bill Warren m'a téléphoné et m'a demandé de lui emballer un de ces trucs* », raconte Fuller. « *J'ai dit : « Une heure et demie, hein ? Ça doit me valoir dans les 25 briques. » Il me répond : « Mais, Bon Dieu, Sammy, on est à la Télé : nous ne pouvons payer à un tarif pareil. » C'est pourquoi je n'ai eu que cinq briques pour le script et deux pour la mise en scène. Ça me rembourse mes cigares !* » (Et rembourser les cigares de Sam Fuller, ce n'est pas une mince entreprise. Il fume environ quinze Upmanns cubains de luxe par jour.) Fuller écrivit le script en douze jours.

Son histoire concerne l'enlèvement du juge Garth par un bandit nommé Kalig (Lee Marvin) et son sauvetage par l'homme de Virginie et ses amis. Sur le plan philosophique, pour autant que l'on puisse parler de philosophie à propos d'un western, l'histoire tourne autour de ce problème : oui ou non, Kalig, autrefois condamné à la prison par Garth, pourra-t-il pousser le juge à rendre œil pour œil, dent pour dent ? Dans les premières pages du script, Fuller écrit :

GARTH : *Quand j'étais jeune, la lutte pour la survie arrivait sans mal à faire un homme de main d'un danseur de ballets; mais aujourd'hui, nous ne sommes plus des sauvages. Je crois que la plupart d'entre nous, ici, savent que, quand un homme tue, il tue aussi une partie de lui-même. Quand un homme meurt, une partie de chaque homme meurt.*

L'HOMME DE VIRGINIE (citant) : *Pour toi sonne le glas.*

Si vous ne retrouvez ni ces personnages, ni ces faits, ni ce style dans le roman de Wester, c'est facile à comprendre. Fuller rit quand on lui demande s'il a lu le livre : « *Ce vieux machin — « quand tu m'appelles ainsi, souris », et tout le bordel ? Non, ça fait plus de trente ans que je l'ai lu.* »

Warren aimait le script de Fuller, mais regrettait sa violence. A un moment, Kalig donne un coup de pied au juge Garth en pleine figure. Plus loin, il lui jette au visage de quoi manger. Ensuite, il attache Garth sur une bûche et le laisse comme ça toute la nuit. (En jouant cette scène, Lee J. Cobb, le visage contre la bûche artificielle, abandonna cette position peu confortable, et, se retournant, demanda à Fuller : « *Sam, qu'est-ce que tu fais donc quand tu ne travailles pas ? Est-ce que tu arraches les pattes aux mouches ?* ») Warren savait qu'une pareille violence amènerait des ennuis avec le Standards Department de la N.B.C. Fuller enleva quelques coups de pied à la figure, et tout fut parfait. Avec ce changement (et un autre : tout le monde fumait les cigares favoris de Fuller tout au long de l'histoire jusqu'à ce que *The Virginian* fut commandité par une marque de cigarettes), le script fut accepté. Vendredi 15 juin 1962, à 8 heures pile du matin, interprètes et techniciens étaient prêts à travailler dans le « ravin », un extérieur situé derrière le studio de la Revue. Sam Fuller, pantalon marron, veste de sport marron, bottes de western et casquette de polo blanche, tirant à petits coups sur son monstrueux cigare, hurla : « *O. K., honey, allons-y.* »

On avait prévu neuf jours de tournage, et neuf jours pleins de difficultés. Pour commencer, le script comprenait 373 numéros, ce qui signifie que Fuller devait extirper de la caméra plus de 40 plans par jour pour respecter les prévisions du tournage. Bien que presque toute l'action se situât dehors, Fuller n'eut droit qu'à deux jours d'extérieurs.

L'un des deux jours d'extérieurs, on tournait à un ranch de la San Fernando Valley loué à la Revue pour 75 000 balles par jour (plus 3 700 pour chaque tête de bétail). Il faisait 40° et les acteurs n'étaient pas tout à fait au meilleur de leur forme. Une doublure était morte, et il fallait ramener le corps en ville. En essayant de filmer une ruée de bétail (« *Je veux une vraie ruée de cinéma, et non pas une de ces pâles imitations de la T.V.* »), Fuller rencontre des vaches très contrariantes. Sammy voulait qu'elles se ruassent dans une direction précise, mais elles ne voulaient pas. Finalement, elles bondirent, mais elles bondirent dans l'autre sens, loin de la caméra. A un moment, quand on vit les bêtes se diriger enfin vers la caméra, Fuller courut à toute vitesse, s'arrêta devant les bêtes les bras écartés, et cria : « *Formidable, retenez-les.* » Mais ce fut impossible. Et Fuller dut recourir à des stock-shots de ruées.

Le jour suivant, à l'autre extérieur, Fuller fut harcelé par une équipe de construction routière qui ne cessait d'aller à droite et à gauche d'une étendue qui était supposée vierge : « *Je veux de la perspective, beaucoup de perspective dans ces plans* », se lamentait Sammy. « *Et chaque fois que je regarde là-bas, je vois ces ouvriers. En temps*

normal, je m'en branlerais. Je tournerais autre chose, et j'attendrais que ces sacrés tracteurs retournent chez eux. Mais c'est qu'on est pressés : finir, finir, finir... Je sais que c'est mon dernier jour d'extérieurs et que, après, je serai au studio. Je suis un homme de cinéma. Je n'ai pas l'habitude de penser au studio. Peut-être que, s'il pleut quarante jours et quarante nuits, ou s'il y un a tremblement de terre, ou une guerre, ou la bombe atomique, et si tout le monde sort de là en se traînant douze jours plus tard, et si l'extérieur prévu est détruit, alors peut-être direz-vous : « O. K., on va le tourner au studio. » Autrement, pas question. »

D'autres problèmes harcelaient Fuller. Des acteurs se radinaient en retard. Un aigle qui devait s'envoler vers les cieux et crier la bienvenue au juge Garth refusa de bouger de son perchoir, même lorsque son dresseur lui jeta des photos de B.B. en boulettes enflammées, et il fallut le faire sortir du script. Mais le grand problème de Sammy était qu'il se trouvait en face d'un héros, l'homme de Virginie, avec un problème qu'aucun cowboy n'a le droit d'avoir, des hémorroïdes. Drury subit une petite opération après le deuxième jour de tournage d'*It Tolls for Thee*, et il ne put remonter à cheval que quatre jours après. « *Et comme ça, je me trouve avec comme héros un cowboy qui ne peut même pas monter à cheval* », gémissait Sammy. Il se servit du double de Drury, et lui faisait baisser la tête chaque fois qu'on pouvait la voir dans le champ. « *J'en ai tellement marre de voir ce chapeau de doublure que je suis sur le point de hurler* », disait Fuller.

Mais quand les choses allaient rondement, Sammy mordait plus fort son cigare et hurlait : « *O. K., mon gars, allons-y !* », à quiconque le côtoyait, et il accélérait le rythme. Il acheva *It Tolls for Thee* en dix jours, un de plus que le plan de travail ne le permettait; mais c'était néanmoins une durée de tournage qui constituait un petit miracle pour un homme qui devait lutter contre le poids de tant de problèmes, et surtout celui du héros sans cheval.

« *C'est Connerie et Compagnie, ce truc : plus vite, plus vite, plus vite* », dit Fuller après le tournage. « *Quand même, je pense qu'il y a quelque chose. Il y a un bon kidnapping. J'ai réussi à avoir beaucoup d'action, même avec ce gars doublé tout le temps. Quand Cobb et Marvin se rencontrent en tête à tête, y a des étincelles, mon gars, y a des étincelles qui partent. Et j'ai eu beaucoup d'espace, beaucoup d'espace.* »

Ce document m'a été communiqué grâce à l'amabilité de Mr. Fuller. — L. M.

CINEMATHEQUE

SCENES DE LA VIE FAMILIALE

Jusqu'aujourd'hui, l'ombre et l'œuvre de Mizoguchi nous semblaient écraser le cinéma japonais, et empêcher que tout le reste (de Kurosawa à Ichikawa) passe pour autre chose qu'agitation sans importance. Mais il a suffi d'une visite (organisée par la Cinémathèque Française) à l'œuvre et au monde de Yasujiro Ozu pour révéler un bien inquiétant cinéaste, et reconnaître l'évolution exemplaire d'un auteur.

D'auteurs, il en fut rarement (même Minnelli...) qui puissent comme lui refermer à ce point leur univers sur lui-même. Le thème *unique* de l'œuvre d'Ozu apparaît en effet dès ses premiers films (*Chœur de Tokyo* - 1931, *Et pourtant nous sommes nés* - 1932, *Un caprice* - 1933, *L'Histoire d'un forain* - 1934), et ne fera que se développer en de légères variations, par des recoupements continus, à tel point que dans les deux plus récents films projetés ici (*Les Fleurs d'Equinoxe* - 1958, *Automne ensoleillé* - 1960) se retrouvent les mêmes acteurs, le même décor, et les mêmes problèmes, à peine colorés différemment. Le thème d'ailleurs se prête bien à de tels retours : rien de plus identique et changeant à la fois que les rapports entre parents et enfants, qui s'assortissent d'un conflit des générations, et d'un divorce entre ville et campagne...

C'est pourtant dans *Le Fils unique* (1936), premier parlant de ces films, qu'Ozu accomplit son obsession et qu'il maîtrise son art : à la simplicité du thème, une mère déçue par l'échec voilé de son fils dans la vie, s'accorde le lyrisme des frontières de la ville et la poésie discrète d'un drame tout sous-entendu où le Japon se déchirait entre l'ancien et le moderne. Car, au lieu de s'amplifier dans les films suivants (*Les Frères des Toda* - 1941, *La Fin du printemps* - 1949, *Tokyo monogatari* - 1953), il semble bien que le thème de la jeunesse se rassit et se restreint : les oppositions entre pères, frères, épouses, filles et fils se font plus conventionnelles, plus courantes, et leurs solutions deviennent plus pratiques en même temps que se perdent souplesse et ironie de la mise en scène. C'est alors le *schéma* des rapports familiaux qui préoccupe exclusivement Ozu, et un pareil assèchement de la pensée ne va pas sans une abolition irréversible de la forme : elle fait place à une seule structure vite immuable, au cadre figé, à l'enchaînement mécanique des plans. Mais, en même temps que le propos se banalise, perce l'effrayante emprise du quotidien, et la sclérose du familier confine à la folie.

Aussi, ce jeu répété des situations qui concourt aux répétitions obsédantes de la mise en scène dépasse-t-il en démence tous les délires d'artifices. A tel point que le dia-

logue, qui n'est pourtant que cette conversation vide et épuisée autour des mariages, se change par sa monotonie familière en litanie étrangère qui nous transporte d'un coup plus loin que les plus folles audaces du roman moderne. Pour Ozu, la volonté extrême de *structurer le cinéma et la vie* débouche infailliblement sur l'absurde. — J.-L. C.

CINEMA ET NOUVELLE MUSIQUE

MACHORKA-MUFF

Ce court métrage d'un quart d'heure, librement inspiré d'Heinrich Böll, mis en scène par un jeune Français exilé outre-Rhin depuis quelques années, ne serait-il pas, tout simplement, le premier (petit) film d'auteur de toute la production allemande de l'après-guerre ? L'ambition de l'auteur était de tourner un « caractère » (ici, d'ex-officier supérieur nazi retrouvant place, peu à peu, dans la société adenauerienne), c'est-à-dire plus qu'un portrait, « description qu'on fait de l'extérieur, du caractère d'une personne »; et pour, après Jean-Marie Straub, suivre la citation (de Marmontel) : « Lorsque c'est une espèce d'hommes que l'on peint, comme l'avare, le jaloux, l'hypocrite, la prude, la coquette, ce n'est plus un portrait, c'est un caractère ; et c'est là ce qui distingue la satire... » Telle était l'ambition de Straub; et celle-ci se trouve, ici, totalement accomplie, avec une densité et un équilibre des rapports internes qui sollicitent aussitôt tout l'arsenal des métaphores musicales. Mais un musicien, *justement*, prend ici la parole : c'est, dans une lettre à l'auteur, Karlheinz Stockhausen, l'un des trois grands, avec Pierre Boulez et Luigi Nono, de la musique contemporaine. — J. R.

« Vous savez bien vous-même que vous avez pris le chemin difficile. C'est pourquoi je vous écris, afin que vous sachiez que vous avez accompli un bon travail. Dans le domaine de l'esprit ne compte pas l'abondance, mais la vérité et l'efficacité créatrice.

« Le sujet est emprunté à notre présent. Il est vrai, précis, valable universellement. Celui qui blâme la sur-acuité ne sait rien de la nécessité artistique d'aiguiser une idée à l'extrême, afin qu'elle touche vraiment. Donnez à de tels ronchonneurs des drames grecs ou Shakespeare à lire.

« Ce qui dans votre film m'a intéressé par-dessus tout, c'est la composition du temps propre au film — comme à la musique. Vous avez réalisé de bonnes proportions de durées entre les scènes où les événements *sont presque* sans mouvement — combien étonnant, dans un tel film resserré sur une durée relativement courte, le courage des pauses, des tempi lents ! — et celles où ils sont extrêmement rapides — étincelant, de *choisir justement* pour cela les extraits de journaux dans toutes les positions angulaires sur la verticalité de l'écran. De plus la relative densité des changements dans les tempi variés est bonne... Laisser venir chaque élément à *son* moment irremplaçable, qu'il serait impensable d'ôter; aucun ornement. « Tout est l'essentiel », disait Webern dans de pareils cas (seulement chaque chose en son temps, devrait-on ajouter). Bons aussi la franchise, la réflexion qui continue dans la tête du spectateur, le renoncement à tout acte d'ouverture et acte final. Je pourrais encore alléguer beaucoup : pas du tout « enseignant », améliorant-le-monde, illusionnant, symbolisant, faussement Comme-Si : vous n'en avez pas eu besoin et à leur place avez choisi des faits; non pas ceux d'un plat reportage, mais justement par cet aiguisement, cette conduite étrangement fulgurante de la caméra dans les rues, l'hôtel (très bon, les murs demeurant longuement vides de la chambre d'hôtel, de la nudité desquels on ne peut se détacher), à la fenêtre... Et encore la condensation « irréelle » du temps, sans qu'on soit pressé. Sur cette tranchante arête entre la vérité, la concentration et l'aiguisement (qui pénètre en brûlant dans la perception du réel), le progrès sera possible. Nulle part ailleurs. Nous le savons bien aujourd'hui, que même l'illusion déchiquetée est une illusion. Vous ne voulez pas « changer » le monde, mais graver en lui la trace de votre présence et par là *dire que* vous avez vu, que vous avez ouvert une partie de ce monde, telle qu'elle se donne à vous. Cela m'a plu.

« J'attends avec impatience votre travail à venir... »

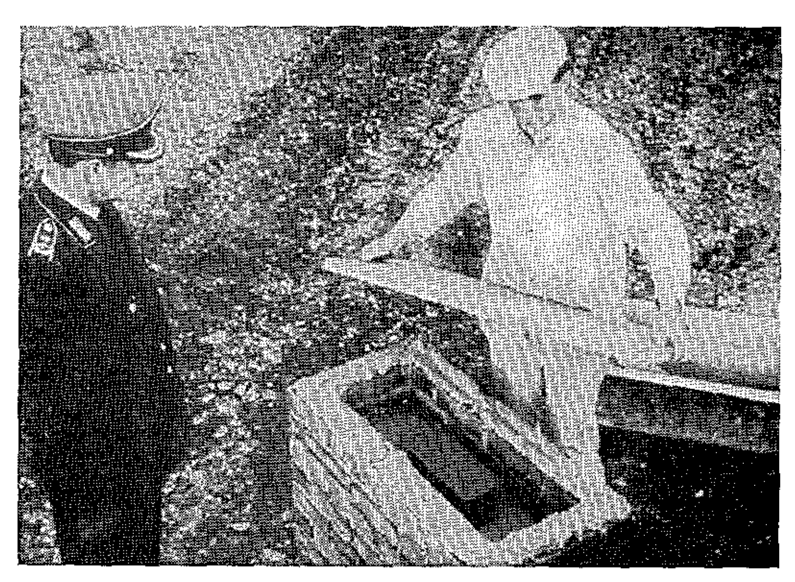
Cologne, le 2-5-63. — K.S.

CONFIDENTIELLES

ERRATA

Dans notre précédent numéro, il aurait fallu lire, sous le titre du texte de Dziga Vertov « Kinoks-Révolution », *première partie* (et *non : extraits*), et à la fin de ce texte, la mention : *à suivre*. Nous publierons la deuxième partie de celui-ci dans notre prochain numéro, accompagné d'une *filmographie détaillée* de Vertov.

D'autre part, l'auteur du *Village de Tijanje* (*Selo Tijanje*) s'appelle Bronislav Bastac — et non Vuk comme une erreur de lecture l'avait fait écrire à notre collaborateur (n° 143, page 51).



Machorka-Muff, de Jean-Marie Straub.

KNOKKE

« Aux fins d'encourager la libre création artistique et l'esprit de recherche », la Cinémathèque Royale de Belgique organise une troisième Compétition internationale du film expérimental, à Knokke-Le Zoute, à partir du 26 décembre 1963.

La compétition est réservée à des films inédits, « témoignant d'une tentative de renouvellement ou d'élargissement de l'expression cinématographique » ; chaque concurrent peut inscrire plusieurs films, 16 ou 35 mm, image normale ou anamorphosée, muets ou sonores. Le jury décernera les prix suivants : Grand prix Gevaert (5 000 $), prix Baron Lambert (2 000 $), prix Bell Telephone (2 000 $), prix Comte de Launoit (2 000 $), prix Solvay (2 000 $), prix de la Radio-Télévision Belge (2 000 $), prix de la Radio-Télévision Flamande (2 000 $), ces deux derniers réservés à des films expérimentaux conçus spécialement pour la télévision.

Pour le détail du règlement (conditions d'inscription, etc.), s'adresser à la Cinémathèque Royale de Belgique, Palais des Beaux-Arts, Ravenstein 23, Bruxelles.

CONSEIL DES DIX

Faut-il rappeler (il le faut, nous dit-on) que le Conseil des Dix, et le classement qu'il fait des principaux films de chaque mois (classement effectué suivant la moyenne des étoiles obtenues par chaque film, le nombre d'étoiles étant divisé par le chiffre des votants), ne sauraient être tenus comme le Jugement des CAHIERS, puisqu'il ne s'agit ni d'un jugement, ni de l'opinion des CAHIERS.

Non un « jugement », sentence définitive et sans appel, condamnation sans phrase, mais un *conseil* : comme celui que l'on peut donner à un ami rencontré dans la rue, et qui vous demande : « Qu'est-ce qu'il faut voir en ce moment ? Et ça, est-ce que ça vaut la peine ?... » — et auquel on répond rapidement, entre deux feux rouges : « Oui, ça vaut la peine », ou bien : « Si tu n'as rien d'autre à faire et que tu aimes ce genre de truc », ou bien : « Tu ferais mieux de rester chez toi, à regarder la TV ou écouter Webern (ça ne peut pas te faire de mal) », ou bien : « Vas-y dès ce soir, quitte à décommander ton dîner en ville ou ton rendez-vous avec Albertine »... Seule échappe à cette règle la cotation chef-d'œuvre quatre étoiles, pari personnel sur l'avenir, petit plaisir intime, certitude ontologique, politique ou phénoménologique, ou tout à la fois.

Non l'opinion des CAHIERS, puisqu'y sont conviés chaque mois sept critiques (parmi ceux que nous estimons), représentant tant bien que mal à la fois quelques-uns des plus importants quotidiens ou hebdomadaires, eux-mêmes, et diverses tendances contemporaines : Michel Aubriant (*Paris-Presse*), Jacques de Baroncelli (*Le Monde*), Jean-Louis Bory (*Arts*), Albert Cervoni (*France Nouvelle*), Jean Collet (*Télérama*), Bernard Dort (*France-Observateur*), Georges Sadoul (*Les Lettres Françaises*). Auxquels se joignent trois membres de l'équipe des CAHIERS (Jean Douchet, Jacques Rivette, Eric Rohmer), chargés chacun d'exprimer divers courants d'un gang moins monolithique qu'on ne veut bien le dire.

Et maintenant, suivez ou non notre conseil ; mais si vous préférez cultiver votre différence, à votre guise !

Ce petit journal a été rédigé par CLAUDE BEYLIE, JEAN-LOUIS COMOLLI, PIERRE KAST, LUC MOULLET, JACQUES RIVETTE et BARBET SCHROEDER.

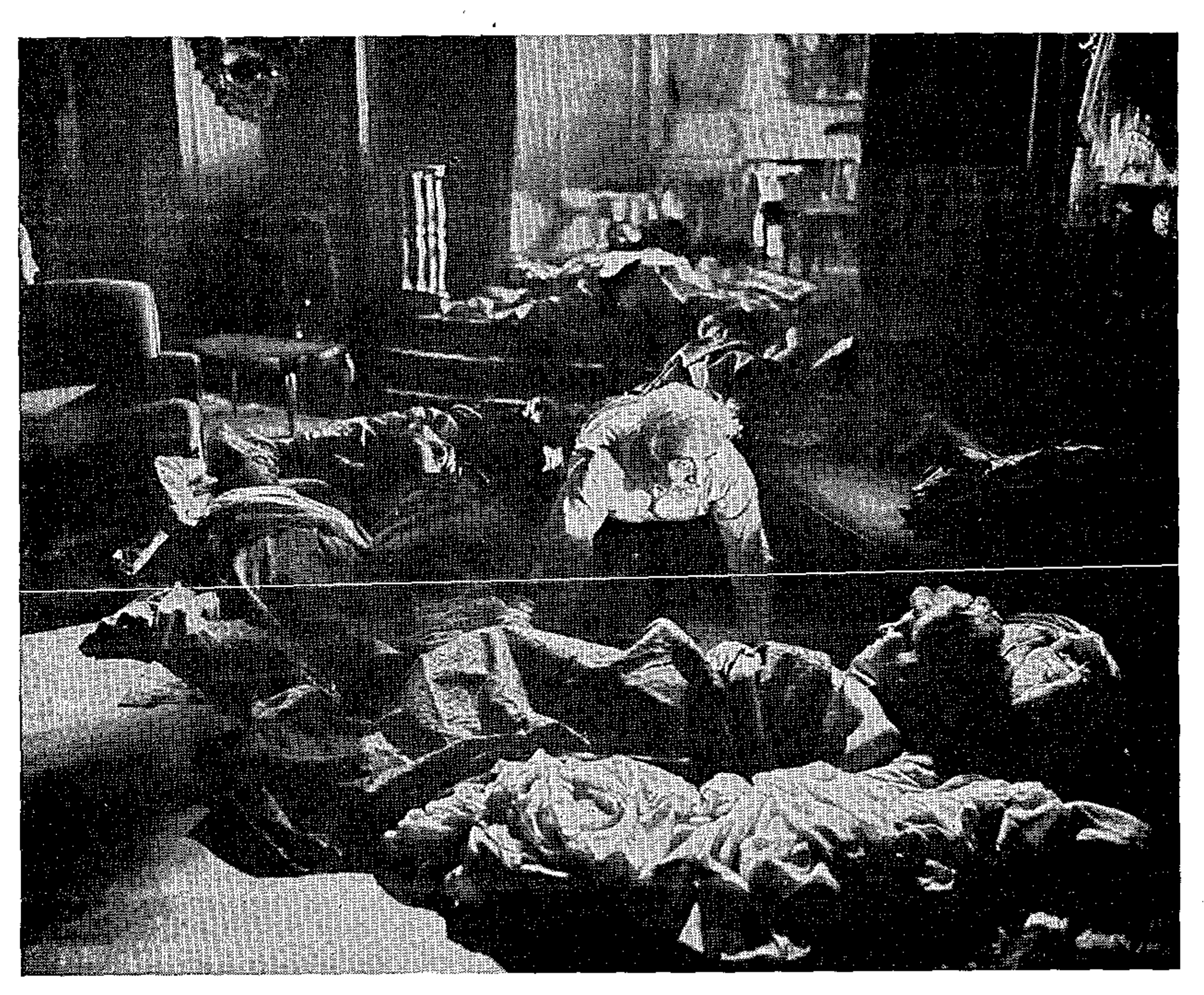
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS ↓ — LES DIX →	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Albert Cervoni	Jean Collet	Bernard Dort	Jean Douchet	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Neuf jours d'*une année* (M. Romm)		★★	★★	★★★		★★★	★★	★★★	★★★	★★★
Huit et demi (F. Fellini)	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★	★★★
Les Carabiniers (J.-L. Godard)	★	★★	★★	★★	★★★	●	★★	★★★★	★★	★★
Le Prix d'un homme (L. Anderson)	★★	★★	★★★	★★		★★★	★	★	●	★★★
Les Bains (S. Youtkevitch)				★★	★★	★★	★	★		★★★
L'Enfer nazi (F. Stiglic)								★		★★
Le Renard du désert (H. Hathaway)	★★	●						★★		
Fin de fiesta (L. Torre-Nilsson)			★★	★★	●	★★		★	●	★★
Tu ne tueras point (C. Autant-Lara)	●	●	★★	★★	●	★★	●	★★	●	★★
Baby Jane (R. Aldrich)	★★	★	●	★	●	★★	●	★★	★	★
Les 55 jours de Pékin (N. Ray)	★★★		●	●	★		★★	●	★	●
Les Vierges (J.-P. Mocky)					●		★	★★	★	●
A l'aube du 3e jour (C. Bernard-Aubert)					●	★		★	★	
Kriss Romani (*J. Schmidt*)		★	★	●	★			★	●	★
Du silence et des ombres (R. Mulligan)	★	★	●	●		●	●	★	●	★
Le Rat d'Amérique (J.-G. Albicocco)	★	★	●	●	●	●	●	★	●	●
Le Temps des copains (R. Guez)	●							●		●
Shéhérazade (P. Gaspard-Huit)			●				●		●	●
La Cage (R. Darène)	●	●	●	●	●	●	●	●		●
Carambolages (M. Bluwal)	●	●	●	●	●		●	●	●	●

LES FILMS



Otras inquisiciones

EL ANGEL EXTERMINADOR (L'ANGE EXTERMINATEUR), film mexicain de LUIS BUNUEL. *Scénario :* Luis Buñuel, d'après le ciné-drame de Luis Buñuel et Luis Alcoriza « *Les Naufragés de la rue de la Providence* ». *Images :* Gabriel Figueroa. *Décors :* Jesus Bracho. *Montage :* Carlos Savage Jr. *Interprétation :* Silvia Pinal, Jacqueline Andere, Jose Baviera, Augusto Benedico, Luis Beristain, Antonio Bravo, Claudio Brook, Cesar Del Campo, Rosa Elena Durgel, Lucy Gallardo, Enrique Garcia Alvarez, Ofelia Guilmain, Nadia Haro Oliva, Tito Junco, Xavier Loya, Xavier Masse, Angel Merino, Ofelia Montesco, Patricia Moran, Patricia De Morelos, Bertha Moss, Enrique Rambal. *Production :* Gustavo Alatriste, 1962. *Distribution :* Ursulines Films.

Ce film, parmi les plus étranges et les plus audacieux de l'Histoire du Cinéma, ne put être réalisé que sur la lancée de *Viridiana*, Grand Prix à Cannes en 1961, et, semble-t-il, de *L'Année dernière à Marienbad*, Grand Prix à Acapulco, en décembre 1961, juste avant le tournage en février-mars 1962. Non pas que Resnais ait influencé Buñuel de quelque façon. Mais le succès public de *Marienbad*, allié à la similitude des personnages, du décor, du mystère relatif, de l'incompréhensibilité au premier degré, permettait d'envisager pour le vieux projet de Buñuel « *Les Naufragés de la rue de la Providence* » une exploitation commerciale.

Cette ressemblance accidentelle avec *Marienbad* s'arrête à ce stade superficiel, car les deux films sont les plus opposés qui soient : l'un est extra-temporel et extra-social ; l'autre un témoignage sur notre temps et sur notre société. L'un décrit le monde psychique, dont le caractère subjectif déroute toute compréhension ; l'autre décrit le monde réel, et si le subjectif y a la part belle, on ne peut apprécier l'œuvre sans recourir à certaines interprétations fondamentales, objectives et indiscutables. Enfin, si *Marienbad* est un point de départ, *El Angel Exterminador* est un point d'arrivée dans l'Histoire du Cinéma comme dans la carrière de son créateur.

Il est important, cependant, que le spectateur soit jeté dans le film sans avertissement aucun. L'œuvre se veut, est à l'image de la vie que l'homme, en naissant, aborde sans référence aucune. Et tout avertissement, même évasif, place la signification de l'œuvre dans un domaine particulier que l'on ne pouvait affirmer sien avant la fin du film. S'agit-il d'un canular matériellement explicable et monté par les Nobile ? On pourrait le croire lorsque la maîtresse de maison dit à sa domestique de ne pas laisser entrer l'ours dans le salon, comme prévu, parce que l'un des invités n'apprécie guère les plaisanteries. Ou encore lorsque le valet semble renverser volontairement le ragoût ? S'agit-il d'un canular monté par Buñuel ? On peut le penser. Beaucoup le pensent d'ailleurs, non sans raison, et croient ainsi discréditer le film. C'est oublier qu'un canular peut avoir un sens très profond. Les plus grands artistes, donc les plus modestes et les plus personnels, aiment à masquer la profondeur et l'intimité de leurs œuvres sous le couvert du faux canular. Mais ici, le canular n'est pas l'explication fondamentale, il est une des explications secondaires. S'agit-il d'une rêverie intime, type *Marienbad*, d'un film symbolique, ou parabolique, ou métaphorique ? Et de quels symboles, de quelle parabole, de quelle métaphore s'agit-il ?

L'incertitude, les hésitations du spectateur créent en lui cette angoisse qui le saisit quotidiennement dans la vie, et dont le délivre en partie la découverte du Secret fondamental aux tous derniers plans. Le cours du film se modèle donc sur le cours de la progression de l'esprit humain, de l'enfance à la maturité. La maturité est une conquête individuelle. Nul doute que, pour y parvenir, il faille faire un effort personnel pour percer le Secret que protègent faiblement ici l'incompréhensibilité au premier degré et l'apparence canularesque.

El Angel Exterminador est donc un film policier, le plus grand des films policiers, puisque son objet n'est pas la découverte du coupable — quoique, effectivement, ici aussi on découvre à la fin un coupable, dont la nature de l'identité est capitale — mais bien la découverte de la nature de notre condition humaine et sociale, et de ses motivations. A travers le secret de l'énigme et l'accession à la connaissance, nous découvrons le secret du bonheur.

Cette nécessité du canular protecteur explique l'attitude de Buñuel : « *La meilleure explication de* El Angel Exterminador *est que, raisonnablement, il n'y en a aucune.* » Il n'y en a aucune raisonnablement, mais il y en a irraisonnablement : le film étant cosmique et synthétique, il contient à la fois le rationnel et l'irrationnel, et l'un dans l'autre. Les explications raisonnables que l'on est en droit de donner s'appliquent à un monde étranger à la raison. Comme les fins d'*El* et de *Nazarin*, voire de *L'Age d'or* et d'*Archibald*, l'ensemble d'*El Angel Exterminador* s'explique par un mélange de raison et d'affectivité, de démonstration et de poésie, qui permet à Buñuel de nous déclarer qu'il n'y a là aucune intention consciente. Chez lui, la raison est liée à l'instinct; et c'est pourquoi son film est le premier film véritablement abstrait et pourquoi il reste en même temps très vivant. *El Angel Exterminador* est la première adaptation à l'écran de *L'Esprit des Lois* (ou du *Discours de la Méthode*, ou d'*Ethica*, ou du *Principe*, comme vous voulez), mais c'est *L'Esprit des Lois* facteur d'Henry Miller.

El Angel Exterminador réunit en effet toutes les apparences du théorème, mais ce n'en est pas un, mais il n'aspire pas à en être un, comme le dit Buñuel. C'est qu'il n'y a pas de continuité logique dans la signification des actions, pas d'échafau-

dage dramatique au niveau des personnages et de leurs rapports, de leur opposition. L'œuvre se compose de lignes droites — éléments essentiels, relativement raisonnables et explicables — entrecoupées de nombreuses lignes brisées — éléments secondaires difficilement explicables — qui semblent les contredire sur un plan purement logique, mais les affirment sur un plan supérieur, d'abord parce que leur sens est identique, ensuite parce que leur manque de relation superficiel avec le théorème élimine toute impression de didactisme.

Ces lignes droites peuvent être définies à l'aide de deux clés, qui sont d'ailleurs les seules clés du film, et qui présentent un caractère indiscutable et objectif, étranger au reste du film.

La première est que l'impossibilité de sortir (ou d'entrer, ce qui revient au même) s'explique, non par une raison physique, mais par l'absence de volonté de l'être humain vivant dans un milieu, dans une société définis, qui n'arrive pas alors à suivre une ligne de conduite personnelle, ni à sortir des sentiers battus.

La seconde tient en une métaphore fondée sur une règle de trois : de même que les invités, lorsqu'ils ne peuvent sortir de l'hôtel des Nobile, sont soumis à une lente et complète dégradation d'eux-mêmes, de même, lorsqu'ils ne pourront sortir de l'église, ils seront victimes d'une dégradation semblable. Autrement dit, tout ce qui se passe dans l'hôtel des Nobile se passe en fait dans l'église. La crainte de la censure semble avoir commandé cette métaphore, qui était évitée dans *L'Age d'or*, adaptation plus partielle, mais moins déguisée, des *Cent vingt journées de Sodome*.

Cette règle de trois est précisée par l'impression fournie au spectateur à travers chacune des deux parties et leurs rapports. Celles-ci, par la construction, sont posées sur un plan d'égalité, avec cette différence que la première est toute en longueur et en précision, tandis que la seconde a la force allusive et imprécise de sa brièveté, le mystère évocateur propre à sa nature elliptique. Si l'on désigne par S la partie salon et par E la partie église, on obtient la relation suivante dont le caractère chiffré ne semble pas trop contredire la réalité artistique :

Puisque S = E, on aura :

S (Dégradation × 84') = E [(21 × Dégradation) × 4']

La brutalité elliptique de la dernière partie et la vitesse avec laquelle on en vient au renouvellement du phénomène d'aboulie nous donnent en effet l'impression qu'il va se reproduire multiplié par dix ou par vingt.

La relation entre les deux parties se situe-t-elle sur le plan d'une réalité supérieure et signifiante, qu'un autre collaborateur des CAHIERS affirmerait brechtienne, ou sur celui de la réalité concrète, de l'évolution psychologique ? Y a-t-il évolution des personnages qui, aliénés, se libéreraient un temps pour vite retrouver une aliénation plus grave encore ? Là, nous en sommes réduits à interpréter. Les deux possibilités semblent vraies, chacune à leur niveau. La première partie nous apprend que l'homme ne peut plus en sortir s'il s'enferme dans les règles de la société, contraires à celles, impératives, de la nature, qui ne peut alors se manifester à l'intérieur de ces règles que sous une forme barbare et secrète, contradictoire avec l'esprit même des règles sociales.

La seconde partie nous révèle la cause profonde de ces règles sociales : la Religion; cette fois, l'ange exterminateur de la Bible s'est retourné contre les fidèles. La seule façon de sortir de cette emprise est de revenir en arrière, par une sorte de conjuration, d'effacer le passé grâce à cette purification des passions dont parlait Aristote. Encore faut-il que le Mal soit coupé à la racine, que la purification se fasse, non pas au niveau des branches, c'est-à-dire des réformes sociales, forcément inefficaces, mais à celui de la réforme de la religion. Sans quoi la dégradation de l'homme continuera, tout comme continueront les troubles sociaux à l'extérieur, ce qu'indique clairement le dernier plan.

Ce message ne témoigne pas d'une grande nouveauté dans les idées. Il est simple, primaire. A nous qui nous croyons affranchis de la mainmise de la religion, il peut sembler extérieur. Mais les messages de Griffith, de Welles — dont le Rosebud est très proche — sont d'une égale simplicité, et ils sont eux aussi partiaux. Ce qui compte en fait, ce n'est pas la signification ni la valeur intrinsèque et discernable du message, mais la force avec laquelle le cinéaste l'exprime et sa réussite à nous le faire accepter tel qu'il l'exprime sur l'écran.

Or, la présentation du film sous forme de rébus, justifiée par le caractère mystérieux de la réalité concrète, oblige le spectateur, par la même démarche selon laquelle il a pris conscience de la signification du film, à l'*accepter* comme fruit d'une collaboration intime avec le cinéaste. Les

faits auraient été présentés plus crûment, sans ellipse aucune, nous n'aurions pas été d'accord, car notre participation n'aurait pas alors été exigée. D'autant qu'ici la rigueur du « raisonnement instinctif » est admirable et sans défaillance : en une heure vingt, toutes les formes les plus diverses de l'aliénation de l'homme et de sa dégradation sont envisagées, au point de faire complètement oublier ce qu'elles peuvent présenter de partiel. Nous avons l'impression d'une étude synthétique et cosmique, trop parfaite pour qu'elle puisse être fausse, ou même incomplète, encore moins susceptible d'être remplacée.

Les lignes brisées posent des problèmes : le monde extérieur, représenté par les domestiques, le peuple, la police aussi bien, n'est-il pas lui aussi aliéné, puisqu'il souffre d'une aboulie inverse, mais néanmoins égale ? Ne se forme-t-il pas d'autres aliénations parallèles, ou opposées, sous l'influence de ces règles sociales ?

L'humour noir de l'auteur se manifeste de plusieurs façons fort dissemblables. Ou bien il est exprimé par les personnages, ou bien il est exprimé par l'auteur aux dépens des personnages, qu'ils soient maîtres ou domestiques, lorsqu'ils prétendent faire rire.

Est-ce le Radeau de la Méduse, ou l'Arche de Noé, dont les moutons sont aussi destinés à la consommation, à moins que, dans le dernier plan, ils n'évoquent le troupeau des fidèles à berner ? Triple ambiguïté.

Même lorsqu'ils se contredisent entre eux, ces éléments seconds ont une signification mi-logique, mi-affective, qui n'a rien de symbolique.

El Angel Exterminador est le seul film où il ne peut pas y avoir de symboles : un symbole est signe de quelque chose d'abstrait situé dans la réalité concrète. Or, tout ici se situe sur le plan de la réalité signifiante qui ne feint de prendre les apparences de la réalité concrète que pour satisfaire une nécessité dramatique — le spectateur devant faire lui-même l'effort de replacer le film sur le plan où il se situe — et répondre à l'exigence d'une pudeur qui est une des qualités dominantes de l'œuvre.

Au contraire des *Abysses*, où Papatakis répète sans cesse les mêmes images choquantes, au point que bientôt elles ne choquent plus personne, dans *El Angel Exterminador*, Buñuel adoucit toutes les actions diverses qui, à la réflexion, se révèlent d'un insolite monstrueux. Il y arrive en respectant les temps faibles particuliers à toute vie, temps faibles qui ne sont pas des temps morts parce qu'ils sont néanmoins pourvus d'une signification. Il y arrive en supprimant toute dramatisation et en recourant très souvent à l'ellipse suggestive et moins inhumaine.

C'est qu'il n'y a chez Buñuel aucune misanthropie. Même les hommes aliénés par la société cléricale ne sont pas méprisables, et leurs efforts, soit pour s'en libérer, soit pour sauver leur dignité à l'intérieur des règles sociales, sont évoqués ici avec une attention, un respect dénués de toute forme de mépris, avec une humilité presque chrétienne.

Il est en effet remarquable que le plus antireligieux des cinéastes (*El Angel Exterminador*, de par ses différents titres narquois, de par sa construction amorcée dès le générique, et de par sa signification, est un film essentiellement religieux, mais aussi l'œuvre d'art la plus puissante jamais créée contre la religion), le plus antireligieux par le « fond », précisons-le, soit l'un des plus chrétiens par la « forme ». Après *Nazarin* (1958) et *Viridiana* (1961), *El Angel Exterminador* est le troisième volet du triptyque fondé sur le principe de la parabole chrétienne qui, sous les apparences d'une chronique contemplative, justifie ce perpétuel survol distant et inquisiteur de la caméra et situe le film à un niveau supérieur à celui des faits et des personnages, qui surprend parfois le spectateur, habitué à s'identifier avec l'acteur, au point, devant ces chroniques, de s'ennuyer ou de s'endormir, avec ou sans raison.

Le style de jeu et de diction simple et monocorde cher à Buñuel se trouve donc coïncider parfaitement avec le principe du film parabolique et celui de la répétition, ici d'un irrémédiable maelströmien, particulier à un sujet exempt dans sa presque totalité de toute progression. Les accumulations convergentes créent une poétique inédite de la réitération sans que jamais un plan fasse double emploi. Poussée ici à son comble, elle atteint le stade de la fascination (1).

La force de Buñuel est donc de produire l'émotion et d'aboutir à la plus grande efficacité par des moyens inédits et apparemment contraires au but recherché : à un cinéma classique fondé sur la plastique et le jeu, succède un cinéma moderne, littéraire, je le veux bien, fondé sur l'Idée et sur ses multiples possibilités poétiques, dont la réussite, rare au travers de multiples essais ratés, est alors d'un niveau incomparable, et proportionnelle à l'originalité et à la difficulté de l'entreprise.



El Angel Exterminador, de Luis Buñuel.

Pour ceux qui considèrent en aveugles ce nouvel art comme le signe d'une impossibilité à s'exprimer par des moyens plus communs à l'*essence* du cinéma, rappelons que ce film-somme, troisième volet du triptyque parabolique de Buñuel et troisième volet de son triptyque de l'humour noir après *El* (1952) et *La Vida Criminal de Archibaldo de La Cruz* (1956), reprend aussi certains thèmes parasurréalistes, et révèle à cette occasion, dans les séquences de rêve, une puissance de visionnaire, une imagination comparables à celles du *Faust* de Murnau, et, dans le reste du film, appliquées à une matière entièrement nouvelle. C'est pourquoi, mieux encore que *Faust*, *El Angel Exterminador* constitue l'une des plus sublimes créations du génie humain.

Luc MOULLET.

---

(1) Contrairement à sa réputation, *El Angel Exterminador* n'est pas difficile à comprendre, il est difficile à aimer : notre admiration est fonction de la perfection d'une *dramaturgie de la dédramatisation* aussi originale que discrète dans son efficacité. Dans ce domaine à peine défriché, la construction est d'une rigueur et d'une audace invisible égales à celles de l'admirable construction de *The Young One* dans le domaine classique. Dans le pur cinéma américain, nous étions fréquemment sensibles aux idées de changements de plan; ici, une même invention se retrouve dans ces changements de plan, qui sont en fait dictés par des idées de succession d'idées, des idées de succession de sujets.

La mer sans mal

DIEVIAT DNIEI ODNOVO GODA (NEUF JOURS D'UNE ANNEE), *film soviétique* de MIKHAIL ROMM. *Scénario :* Mikhaïl Romm et Daniil Khrabrovitsky. *Images :* Guerman Lavrov. *Musique :* D. Ter-Tatevossian. *Interprétation :* Alexei Batalov, Tatiana Lavrova, Innokenti Smoktounovsky. *Production :* Mosfilm-Ombre et lumière, 1962.

Paraphrasant une déclaration de Truffaut, vieille de quelques années, je dirai, pour commencer, que la plupart des grands films contiennent toujours une très belle scène d'aérodrome, la plus belle jusqu'ici étant celle des *Neuf jours d'une année*. Ce n'est pas par hasard que le dernier film de Romm s'ouvre par une admirable séquence à l'aérodrome de Moscou. L'aérodrome est en effet un lieu privilégié de notre temps, une espèce de mythe de la modernité, une préfiguration de l'avenir. Endroit d'où l'homme s'élance dans les airs, qui annonce les cosmodromes de demain, souligne la présence du progrès technico-scientifique, illustre le thème du Départ, et résume, enfin, la situation de notre univers déchiré entre le passé et l'avenir, entre l'ancien et le nouveau. Un avion « jet » étire son fuselage d'aluminium qui scintille aux premières lueurs de l'aube, tandis qu'on vide les voyageurs pour donner leurs places par priorité aux savants. A côté de cette image de notre monde moderne, se déroule une banale histoire d'amour : une femme veut quitter son amant pour épouser un autre homme. Comment ne pas admirer au passage la simplicité et la richesse de cette exposition : en quelques plans, toute l'histoire se révèle, l'action se noue. D'ailleurs, le scénario est si parfaitement construit qu'on peut tenir pour minime la part de la mise en scène. Ce en quoi on se trompe fort, car les *Neuf jours* constituent à mon sens l'exemple type du film d'auteur complet, où la minutie du travail à chaque stade rend difficile l'appréciation de l'apport des divers éléments. Si le scénario est excellent, la mise en scène n'en est pas moins importante. Une seule preuve suffira pour le moment : la direction des acteurs.

Mais revenons à notre point de départ ; la séquence de l'aérodrome nous donne le ton : il s'agit d'un des films les plus modernes que le cinéma ait produits jusqu'ici. Et il est curieux de constater à cet égard que le cinéma soviétique ne doit pas son renouvellement à sa « nouvelle vague ». Ce n'est pas les Tchoukraï ni les Kalatozov qui apportent l'originalité, mais plutôt les Dovjenko, Ermler, Donskoi et Romm. Dans la grisaille ou la pompe de la production soviétique récente, *Le Poème de la mer, Les Années de feu, Le Roman inachevé, Au prix de sa vie* brillent comme des diamants entre des morceaux de verre. Au propos linéaire de *La Ballade du soldat*, les *Neuf jours* opposent une richesse extraordinaire. A la mièvrerie sentimentale de *Quand passent les cigognes*, ils substituent une vue profonde sur l'amour. A l'apparente audace du *Quarante et unième*, ils répondent par une lucidité courageuse. Il s'agit tout à la fois d'une histoire d'amour, d'un film sur l'amitié, d'une aventure scientifique, et même de science-fiction, d'une réflexion sur la société, d'une dissertation sur la mort, d'une éducation sentimentale moderne, d'un film sur la bombe atomique, d'un documentaire sur l'état présent de l'U.R.S.S. et celui du monde à l'orée de l'âge atomique, et de bien d'autres choses encore. Comment, dans ces conditions, en parler de façon cohérente et logique ?

Peut-être devrais-je commencer par le plus général, ou du moins ce qui me semble être le plus général. Car, tout en nous introduisant dans un secteur très particulier de la société soviétique (les chercheurs atomiques), le film concerne le monde entier. Bien sûr, la science ne connaît pas de frontières politiques. Mais il y a plus : le metteur en scène a su élever le débat, tout en particularisant au maximum ses héros. Les *Neuf jours* nous renvoient à quelques-uns des traits de notre univers contemporain : le fossé qui se creuse entre la science et la masse, la rapidité du progrès scientifique, la situation privilégiée du savant, etc. A plusieurs reprises, on nous montre le prestige dont jouit l'homme de science. Mieux : il vit dans des villes spéciales, il se sépare de ses concitoyens. N'est-ce pas là un avant-goût de la nouvelle classe qui se constitue : celle des technocrates ? Et cette menace qui pèse sur l'univers comme une épée de Damoclès nous devient présente : la destruction totale possible. J'ai dit qu'il s'agissait, entre autres choses, d'un film sur la bombe atomique. Non seulement nous assistons, avant le générique, à l'explosion d'un réacteur, mais le dialogue revient à plusieurs reprises sur la question de la bombe.

Certes, d'autres cinéastes ont abordé cette actualité apocalyptique et tenté de condamner l'utilisation belliqueuse de



Innokenti Smoktounovsky et Tatiana Lavrova dans *Neuf jours d'une année*, de Mikhaïl Romm.

l'atome. Mais même les meilleurs d'entre eux restent bien loin derrière Romm. Ainsi, *Hiroshima mon amour*, comparé aux *Neuf jours*, me fait penser à cette phrase de Chesterton : « *Il y a des gens qui, parlant de la mer, ne parlent que du mal de mer* ». L'astuce de Romm consiste surtout à éviter de s'aligner, de juger, pour se cantonner dans un récit. Il ne condamne rien ni personne. Il se contente de montrer par des moyens purement dramatiques la nouvelle situation créée par la bombe et nous invite à réfléchir sur la question. Libre à nous de tirer ou non des conclusions. En ceci réside peut-être la qualité essentielle de l'œuvre : elle nous oblige à penser le nouveau et à reconsidérer l'ancien. Et cela à travers le portrait de quelques savants confrontés avec des problèmes quotidiens : la mort pour le professeur Sinstov, au début ; l'amour pour Koulikov et Goussiev ; les relations avec les parents pour Goussiev, etc. Par rapport au cinéma soviétique que nous connaissons, tout se passe comme si Romm se désengageait politiquement pour se réengager dans un contexte plus vaste. Son film est une véritable réflexion sur notre temps. La discussion au restaurant de Moscou n'aborde-t-elle pas, avec d'ailleurs beaucoup d'humour, un problème très aigu : plus de science aboutit-il nécessairement à plus de conscience ? Et Koulikov de se lancer dans un discours sur la multiplication des imbéciles qu'il reprendra au cinquième jour dans les corridors de l'institut sibérien. Ces morceaux au contenu touffu ne viennent pas comme des cheveux sur la soupe : ils s'intègrent tout au contraire dans le récit.

Valéry aimait à répéter que le monde des idées est mille fois plus fort, mille fois plus romanesque, mille fois plus réel que le

monde du cœur et des sens. C'est ce que semble nous dire Romm, sans pour autant négliger l'univers des sentiments. Les *Neuf jours*, c'est Einstein + Racine et Corneille. Le film nous conte en effet une passionnante histoire d'amour moderne. Le personnage de Liolia, partagée entre Goussiev et Koulikov, épousant le premier, regrettant le second, s'interrogeant sur elle-même, constitue une des héroïnes les plus émouvantes du cinéma. Malgré sa profession scientifique, elle demeure attachée au passé. Elle conçoit encore l'amour de façon traditionnelle et souffre au contact de ces super-savants qui appartiennent, eux, à l'avenir. Avec elle, le film décrit en termes purement romanesques la situation de la femme d'aujourd'hui, coincée entre deux mondes, l'un mort, l'autre impuissant à naître. La même épaisseur se retrouve chez les deux amis. Si, pour eux, la question des rapports avec la femme aimée semble résolue, ils n'en demeurent pas moins déchirés par d'autres côtés. Je dis bien : semble résolue, car la mise en scène de Romm laisse planer le doute à ce sujet. Quand, dans le bureau de poste, Liolia annonce sa décision d'épouser Goussiev, le désarroi se lit sur le visage de Koulikov. Tout au long des sept jours qui restent, Goussiev cache ses sentiments derrière un écran de pudeur. L'amitié des deux hommes ne souffre guère de la compétition amoureuse : ils surmontent le conflit intime par l'intelligence. Les *Neuf jours* sont donc aussi un film sur l'amitié virile.

Mais il y a plus. Dès les premières images, le film nous introduit dans la dialectique de la vie et de la mort. Atteint de huit cents roentgens, Sinstov va mourir. Il a réalisé l'œuvre de sa vie (le plasma ionisé) et ne semble songer qu'à la continuation de son travail. Il renvoie sa femme, réclame son gros crayon, et oblige Goussiev, moins atteint que lui, à l'écouter. Une caricature de savant ? Non, puisque, quelques minutes plus tard, le même Sinstov songe à sa mort, demande à revoir sa femme. Le doute l'atteint : ne conseille-t-il pas à Goussiev d'abandonner la science pour vivre enfin ? Ce dernier aussi ne semble s'attacher à la vie que pour son travail et pourtant l'amour et l'amitié le préoccupent. De même, Koulikov cache une grande sensibilité derrière sa lucidité et son cynisme. Ce qu'on prend pour de la lâcheté chez lui n'est en fait que de la pudeur. Si tous ces savants acceptent la mort, c'est parce que chez eux l'idée de *continuité* l'emporte. Ils ne cessent de s'interroger sur eux-mêmes et sur la vie. Et lorsqu'ils ne se posent pas de questions, d'autres s'en chargent. C'est au septième jour que le père de Goussiev met son fils en face de sa vérité. Vaut-il la peine de sacrifier sa vie à l'atome ? Oui, répondra le jeune savant : les générations futures profiteront de ses travaux et lui seront reconnaissantes. Mais il semble plutôt *raisonner* pour se convaincre lui-même. Ne se laisse-t-il pas mourir un peu au huitième jour ? Pourtant la curiosité scientifique l'emporte. L'expérience ratée n'est qu'une possibilité entre cent. Il faudra recommencer quatre-vingt-dix-neuf fois et, pour cela, vivre. Goussiev insistera pour qu'on tente sur lui l'opération de transplantation de la moelle. Le film ne nous dit pas l'issue, mais il finit sur la farouche volonté de vivre du jeune savant : en ce sens, il est optimiste.

Ceux qui veulent à tout prix trouver dans les *Neuf jours* une consonance pessimiste appartiennent, à mon avis, à la cohorte des partisans du vieil humanisme qui a pétri notre civilisation et continue de l'encombrer. On connaît leurs doléances : l'homme, ayant atteint ce haut degré de science, serait désormais sans but et entrerait dans sa phase de déchéance. Comment n'aperçoivent-ils pas que l'homme, transformé en foyer d'intelligence rayonnante, ne saurait être sur son déclin ? Koulikov tient des propos cyniques ou lucides, mais cela ne l'empêche pas de se passionner pour sa recherche. Encore une fois, Romm ne transmet aucun message particulier. S'il tient à quelque chose, c'est sans doute à ouvrir les yeux du public sur l'univers contemporain, à l'inviter à réfléchir. « *Nous sommes*, écrivait Clarke, *à un moment où l'histoire retient son souffle, où le présent se détache du passé comme l'iceberg rompt ses liens avec les falaises de glace et s'en va sur l'océan sans limite* » (Les enfants d'Icare). Cette phrase me semble résumer parfaitement le propos de Romm. S'il y a un message dans ce film, ce ne peut être que le suivant : l'homme d'aujourd'hui se doit de placer ses activités et ses sentiments dans de nouvelles perspectives sociales et morales.

Les *Neuf jours* constituent en quelque sorte un exercice d'ouverture de l'esprit, un théâtre qui brasse toutes sortes d'hommes et de savants. Parmi ces derniers, on rencontre des pessimistes comme ce chauve qui ne croit pas à la conquête des galaxies, des partisans de l'avenir comme les jeunes physiciens qui dansent le swing et débordent d'enthousiasme. Mais ce monde, axé sur la science, serait bien incomplet si la masse n'y intervenait. Certes on la voit au restaurant ou dans la rue. Mais on ne saisit pas alors son point de vue. Afin d'éviter la dispersion, Romm et son coscénariste ont recouru à ce que j'appelle un « procédé tolstoïen ». D'ailleurs ils n'ont pas innové dans ce domaine, puisque Petrov l'avait



Tatiana Lavrova et Alexei Batalov dans *Neuf jours d'une année.*

déjà employé dans la si injustement décriée *Bataille de Stalingrad* (1). Pour introduire l'arrière dans la gigantesque machine de guerre, Petrov inventait un personnage appelé : l'ami de Staline. Ici, il appartient au père de Goussiev de personnifier l'attitude de la masse, le désarroi de l'homme de la rue devant l'aventure atomique, son incompréhension de la science et de ses conséquences. Par là, comme par beaucoup d'autres côtés, les *Neuf jours* constituent un documentaire sur l'U.R.S.S. d'aujourd'hui. De même on y assiste à un documentaire sur la science et la recherche modernes. Si les faits scientifiques évoqués ne sont pas toujours conformes au réel immédiat (d'où ce relent de science-fiction que je signalais), la démarche scientifique est en revanche décrite avec beaucoup de rigueur et constitue même un des moteurs du « suspense » qui lie le spectateur au déroulement de l'histoire. D'ailleurs, tous ces documentaires que le film charrie se combinent au sujet principal qui est la peinture des rapports entre les trois personnages centraux. Documentaire sur la vie et la science soviétiques, mais aussi sur l'univers à l'orée de l'âge atomique. Car, ne nous y trompons pas, Romm, comme tout artiste véritable, ne s'adresse pas seulement à la consommation locale. Ainsi qu'un savant, il va du particulier au général et son film nous concerne tous, où que nous vivions. L'Union soviétique, comme le reste de l'humanité, est embarquée, pour le meilleur ou pour le pire, dans la nef atomique. C'est peut-être ce qui rend les personnages de Romm si proches de nous.

Le film pourrait également s'intituler : une moderne éducation sentimentale. Ou encore : l'amour dans la deuxième moitié

(1) Pour moi, ce film est un des plus grands du cinéma soviétique et, peut-être, mondial.

du XXe siècle. Ces gens qui agissent encore selon des recettes anciennes sentent bien qu'il y a quelque chose de changé autour d'eux et en eux. Liolia s'accroche à l'amour conjugal comme à une bouée de sauvetage, pour s'apercevoir que rien ne l'empêche de dériver. Seuls peut-être, les jeunes du centre de recherches ne connaissent pas ces déchirements. Ils ont résolument choisi l'avenir et allient allégrement le jazz à la conquête des galaxies. Ici encore, il ne s'agit pas de problèmes ou d'attitudes particulières à l'Union Soviétique. Nous n'avons pas attendu le socialisme pour nous rendre compte que notre humanité change et se transforme, que les cadres sociaux de l'amour vieillissent, que la science est en train de nous conduire dans son sillage vers un monde inconnu que nous commençons à peine d'entrevoir.

J'ai tenté de résumer quelques-unes des significations que j'ai cru trouver dans les *Neuf jours*. Il en est bien d'autres. Ainsi, pourquoi Goussiev, le héros principal, a-t-il justement trente-trois ans et non pas trente-deux ou trente-quatre ? Ne serait-il pas un des prophètes des temps nouveaux, un Christ ressuscité portant sur lui les errements de Liolia ? Et pourquoi neuf jours et non huit ou dix ? Ne serait-ce pas le symbole des neuf mois que dure une gestation ? En un certain sens, tout le film nous conte la naissance des hommes nouveaux. Et comme toute naissance, elle ne va pas sans douleur. D'où cet accent tragique qui traverse les images. D'où encore la calme inquiétude de Goussiev. Et, si l'on considère que toutes ces significations dont Romm surcharge ses plans n'altèrent en rien la vérité de ses personnages, force est d'admettre qu'on se trouve devant une espèce de chef-d'œuvre.

Mais laissons de côté ce mot galvaudé qu'on applique à tort et à travers à n'importe quoi. Il se dégage des *Neuf jours* une poésie à la fois triste et exaltante qui s'allie merveilleusement à l'intelligence du propos. C'est peut-être le premier film vraiment intelligent que je vois : intelligence du propos, mais aussi personnages intelligents qui font travailler leurs méninges, réfléchissent avant d'agir. Intelligence qui ne va pas sans beauté. Car, et c'est en définitive ce qui nous charme, la beauté des images comme celle de la construction nous emportent malgré nous dans des voies nouvelles.

Cela me mène à parler du travail du metteur en scène. L'invention qui éclate en chaque plan est d'abord un certain génie du raccourci. Romm s'est livré à un choix minutieux des détails et des situations. Il a combiné avec rigueur tous les moyens à sa disposition. Détaillez la mise de Koulikov, notez ses gestes, ses expressions. Comparez le tout à Goussiev et vous comprendrez ce que je veux dire. L'utilisation du commentaire, de temps à autre, ajoute une dimension au récit. Ce qui m'a paru un peu moins convaincant, ce sont les monologues intérieurs de Liolia. Je pense que Romm aurait pu utiliser, là aussi, le commentaire. On a reproché certaines plongées et certains travellings à l'auteur : la mise en scène de papa. Eh bien non ! Comment ne voit-on pas qu'il y a là de la part de Romm un parti pris qui ajoute à l'œuvre au lieu d'y retrancher ? La mise en scène devient plus signifiante que jamais : elle souligne la dialectique de l'ancien et du nouveau qui est au cœur du film. Une autre mise en scène n'aurait pu créer le climat convenable. Aussi bien je crois que Romm a délibérément procédé à certains mouvements d'appareil et choisi certains cadrages. On pourrait remarquer que certaines séquences du « septième jour » se réfèrent visiblement à *La Terre* de Dovjenko, et voir là un hommage au cinéaste disparu. Mais, quoi qu'il en soit, ces cadrages recherchés, d'ailleurs d'une très grande beauté, procèdent du parti pris d'ensemble et opposent le calme et la lenteur de la vie campagnarde à l'univers en accélération des savants.

Certains spectateurs ont trouvé que les machines du centre sibérien étaient pauvrement exploitées, mal présentées. Encore une fois, leur répondrai-je, il s'agit d'une tentative d'expression par la mise en scène : de pauvres machines de rien du tout, visiblement ramenées à un niveau quotidien, produisent en secret les éléments qui bouleversent le présent et l'avenir. Il y a là une illustration de l'aventure même qui nous arrive : la transformation invisible de l'homme, le changement impondérable. La science nous malaxe sans que nous le sachions, comme les rayons nous traversent à notre insu. Le cadrage de la scène d'adieu dans la séquence du père peut servir d'exemple. Beauté du passé, mais beauté fallacieuse à laquelle Goussiev dit adieu. D'où ce long mouvement de recul cadrant le père, debout au milieu de la voie. La marche vers l'avenir est irréversible. La mutation de l'homme est commencée. On retrouvera dans chacun des « jours » la même volonté dialectique, d'opposition, à la fois au niveau du scénario et de la mise en scène. C'est de cet effort continu que résulte l'éclatante unité de style de l'œuvre. Je n'ai pas gardé un souvenir assez précis d'autres films de

Romm, comme *Boule de suif* et *Lénine en octobre*, que j'avais vus dans mon adolescence, pour pouvoir les comparer à celui-ci, qui suffit à placer l'auteur parmi les grands.

J'évoquais au début de mon article une phrase de Truffaut. Elle date du temps de *Mr. Arkadin* ; les *Neuf jours* sont aussi nouveaux et passionnants que *Citizen Kane* ou *Les Ambersons*, en leur temps. Romm vient à point pour nous rappeler qu'il y a des créateurs qui vivent avec leur époque et d'autres qui lui tournent le dos, qu'il y a des artistes qui regardent vers l'avenir, et d'autres qui sombrent dans un passé révolu. Avec son nouveau film, il se classe, comme Welles, parmi les modernes.

Fereydoun HOVEYDA.

Les petits potamogétons

OTTO E MEZZO (HUIT ET DEMI), film italien de FEDERICO FELLINI. *Scénario* : Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano et Brunello Rondi. *Images* : Gianni di Venanzo. *Décors* : Piero Gherardi. *Musique* : Nino Rota. *Interprétation* : Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossela Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Madeleine Lebeau, Jean Rougeul, Caterina Boratto, Annibale Ninchi, Guiditta Rissone, Edra Gale, Tito Masini. *Production* : Angelo Rizzoli, 1963. *Distribution* : Columbia.

« Il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint ». Bah, cette sagesse des nations a des limites. Je ne sais plus lequel des cosmonautes, sortant de sa machine, se mit à regretter de ne pas être, aussi, poète. Quand il s'agira de transmettre l'émerveillement du premier œil humain qui verra les grandes falaises d'ammoniaque de Jupiter, ou les anneaux de Saturne, il faudra bien être à la fois mathématicien et poète, géologue et peintre, physicien et sculpteur. Naturellement, il faudra bien en revenir aux temps des Pic de la Mirandole. *Huit et demi*, c'est d'abord un somptueux astéroïde, si riche et si divers, qu'à la Borges, il faudrait presque le refaire pour en parler sans le mutiler — ou posséder de telles qualités contradictoires d'analyse et de synthèse, qu'on se sent découragé. Je n'ai pas d'admiration inconditionnelle pour Fellini. Je pourrais avoir une banderole : *Strada no, Vitelloni si*. Mais je crois que si on se laisse tout simplement aller, *Huit et demi* apparait, loin des préjugés et des réticences, comme un objet prodigieux.

Une fantastique générosité, une absence totale de précautions et d'hypocrisie, une sincérité évidemment dépourvue de complaisance, et un grand courage artistique et financier caractérisent cette entreprise stupéfiante. Faire un film dont le sujet est le processus de création d'un film, il y a des précédents. Le pirandellisme d'école maternelle de la *Fête à Henriette*, par exemple, servait surtout à la démonstration d'une thèse subtile : les metteurs en scène sont des mécaniciens analphabètes et mégalomanes, et les scénaristes, des modèles de sagesse et d'équilibre. Plus loin dans le temps, *Mister Smith goes to Hollywood* montrait un Leslie Howard découvrant qu'un film se fait sur la table de montage. Bien d'autres exemples encore ne font qu'opposer le propos et la grandeur du film de Fellini, pour en faire l'exploration déchirante du monde intérieur d'un homme écartelé.

Les adversaires du film reconnaissent volontiers, et comment faire autrement, la somptuosité, le délire et le baroque des images, fût-ce pour s'en agacer. Mais s'ils concèdent cette richelle formelle, c'est pour mieux dénoncer aussitôt le primarisme du propos, réduit à la description d'un échec, et à quelques truismes du genre « la vie est belle quand même, et d'ailleurs elle continue ». On ne peut pas mieux caricaturer un film, et confondre l'abondance et la confusion, la noblesse et l'exhibition.

Que le film, à la première vision, se présente comme une sorte de fleuve en crue qui charrie mille débris somptueux, c'est évident. On verra émerger plus tard une construction rigoureuse et minutieuse, mécanique précise, paradoxale dans un tel tourbillon. On connait la pusillanimité, la restriction, et les terreurs internes du cinéma devant toute expression sincèrement personnelle, devant tout récit sincère d'une expérience privée, au nom du sacro-saint souci de spectacle. (Et pourtant, aussi, de surcroit, quel spectacle, ici). On n'imaginait rien, de même, approchant des *Confessions*, des *Souvenirs d'égotisme*, d'*Henri Brulard* ou de *Si le Grain ne*

meurt, pour ne pas parler du *Journal* d'Amiel, ou du *Domaine Privé* de Léautaud. Je ne dis pas que c'est fait, ni que ce soit la seule tentative du même genre. Mais je crois qu'on n'en est pas loin.

Deux groupes de séquences au moins vont, à mon sens, aussi loin qu'il est possible d'aller dans les conditions actuelles d'existence du cinéma. Significatif qu'ils concernent tous deux la sexualité, avec une honnêteté et une franchise sans pareille. Les jeunes élèves du séminaire découvrant la femme, au travers d'un monstre, la Saraghina, femelle de Cro-Magnon et transposition cinématographique de la jeune géante de Baudelaire, puis la punition du jeune Guido par les pères, sans doute est-ce très fort, singulièrement émouvant et pathétique, sans doute cela atteint-il des zones troubles et obscures. Mais cela n'est pas tout à fait sans précédents, cinématographiques ou littéraires. Il y a là, toutefois, un secret lyrisme qui émeut comme rarement.

Mais il y a mieux. Je fais tout de même suffisamment crédit à l'espèce humaine pour espérer que la pire des brutes a de secrets sortilèges dans ses nuits. Des phantasmes élus, des mystères cachés, d'obscures représentations tourmentent les plus calmes des humains. En parler est une autre chose. Les montrer, encore une autre. Il y a peut être quelque chose du voyeur, chez tout auteur de films. Mais contre la passion du voyeur existent de forts préjugés, sans mentionner les obstacles judiciaires. Peu de gens s'avouent à eux-mêmes ces penchants. La scène nocturne de Sandra Milo et de Mastroianni, en dehors de sa charge érotique intrinsèque, est un acte de courage moral étonnant. Le goût théâtral de la représentation érotique, les postures physiques et mentales qui en découlent n'ont, à ma connaissance, jamais encore été montrés avec cette brutalité, et cette splendeur, qui n'ont d'équivalents, au cinéma, que la scène de l'oncle dans *Viridiana* ou la provocation de Romy Schneider dans *Boccacio*-Visconti.

Aussi important que soit l'apport du récit privé, de la confession, je ne crois pas que cela soit l'essentiel du film. Et pas davantage les excursions dans l'imaginaire, la parabole ou le symbole. Certes, là encore, Fellini s'abandonne sans précaution à un tumulte lyrique. L'ensevelissement du père, la transformation de la mère en épouse, et de l'épouse en poids mort-semi tyran, le mythe lumineux de la somptueuse Cardinale, très peu éthérée, bien heureusement, à la vérité, sont comme d'irrésistibles explosions. Et cette force culmine dans l'incroyable séquence du harem.

Juridiquement, théologiquement, nous vivons dans une société monogame. Sauf que, naturellement, personne n'est réellement monogame. Personnellement, autour de moi, *dans toute ma vie*, je n'ai jamais vu de mes yeux un seul individu réellement monogame, homme ou femme. On admettra que c'est tout de même un léger décalage, d'où résulte une formidable hypocrisie sociale. Il y a deux réalités, celle de la façade, et la vraie. Le harem imaginaire de Guido, avec toutes ces petites créatures qui s'entendent à merveille, et un judicieux système pour éliminer les déchets, je ne connais pas beaucoup d'hommes qui ne s'en soient plus ou moins délectés dans le secret de leurs délires. Et il doit exister une bonne quantité de symétriques harems d'hommes à l'usage des dames un peu imaginatives.

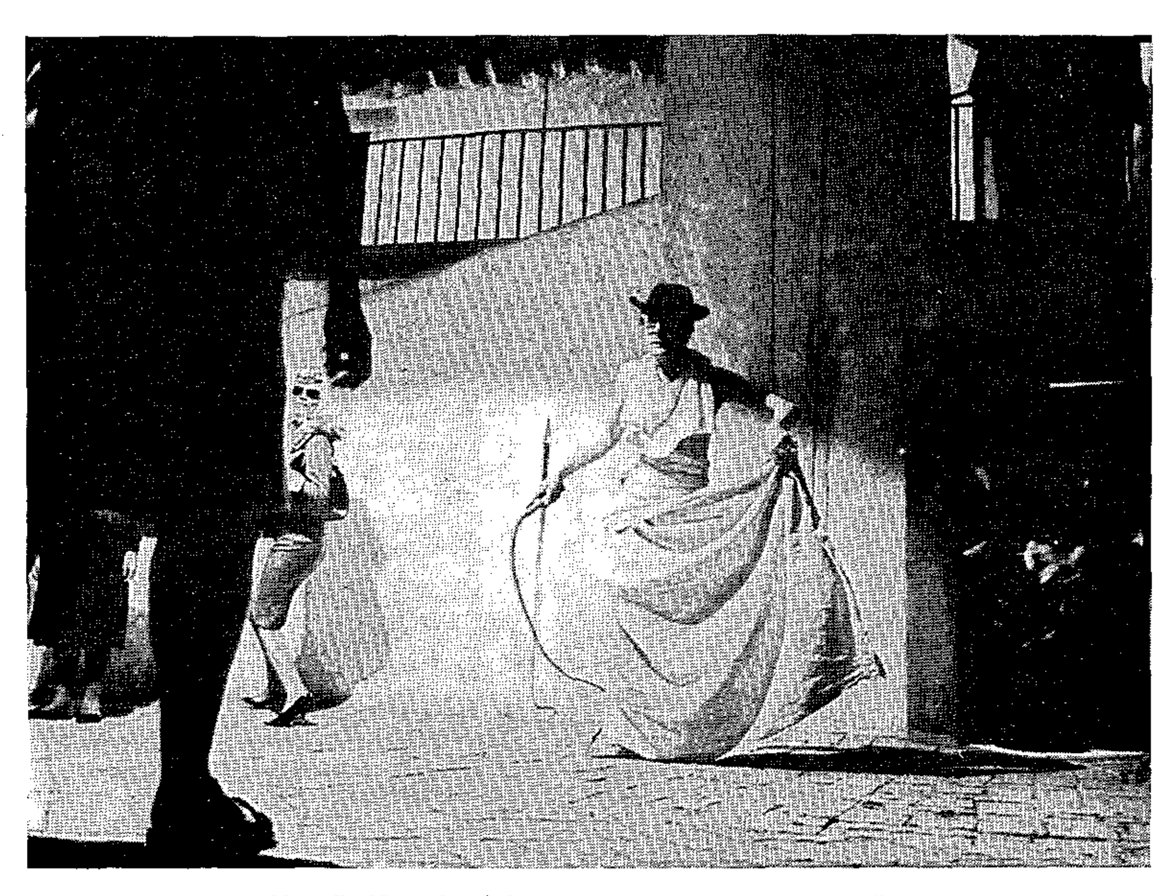
Cet imaginaire que montre Fellini, dans ce qu'il a de plus personnel, devient ainsi curieusement le plus général, et par un détour inattendu rejoint les thèses de Gide : c'est en étant le plus individuel qu'on risque d'être le plus universel. Le jeu de Fellini, dans toute la construction apparente de *Huit et demi*, revient à doubler en permanence l'imaginaire par un récit de la réalité correspondante, les deux versions, ou les deux leçons, des mêmes faits se trouvant ou non juxtaposées, la réalité précédant ou non l'imaginaire, dans un désordre extérieur qui cache un ordre interne très étudié : ainsi voit-on la visite au cardinal doublée, beaucoup plus loin, de sa version rêvée, et le harem étendre dans la vie quotidienne, par les soubresauts du couple Mastroianni-Anouk Aimée, une série de prolongements.

De là vient, de toute évidence, le sentiment qu'on a de se trouver devant une tentative, rarissime au cinéma, d'expression personnelle totale, et on voit soudain apparaître le vrai sujet, qui n'est ni la confession, ni l'aveu d'un échec, mais la peinture d'une angoisse, d'une inquiétude, d'un doute de soi, faite avec une santé morale et physique et un lyrisme complètement absents en général de ce genre de propos.

Cette inquiétude est précisément à l'origine de la création, comme on peut le voir en considérant l'existence du film lui-même. Ce qui est étrange, c'est que le jaillissement irrésistible d'où sort ce film ait passé pour un aveu d'impuissance. Le fait de considérer l'inquiétude, l'auto-

analyse, même si elle était complaisante, comme un signe caractéristique de l'impuissance rappelle fâcheusement les plaisanteries de Georges Bidault sur « les chers professeurs » ou les sinistres habitudes héritées des plus troubles chambrées de bataillons d'assaut, qui assimilent la certitude et l'absence de toute réflexion, à la virilité. En vérité ce parachutisme intellectuel, l'irruption dans une discussion d'une sorte de travestissement littéraire du « et celle-là, tu l'as vue » est à la racine de toute cette attitude de pensée qui, par tous les moyens, refuse d'écouter ce que dit Fellini, et répond par une bordée d'affirmations gratuites et de définitions péremptoires à ce pathétique récit des douleurs de la création artistique authentique. Primarisme, impuissance, on n'entend plus que ça. Dans cet aveu de faiblesse supposé, il y a au contraire une grande manifestation de force, et une audace étonnante dans ce processus d'auto-dérision.

Car le film ne décrit pas seulement l'histoire d'une histoire, les inquiétudes, les troubles, les regrets, les obstacles, les découragements qui entourent la naissance du film lui-même, il fait un pas de plus : tout ce qu'on peut dire contre le film est déjà dans le film. Chaque ambition, chaque prétention, chaque volonté de faire artistique est cruellement soulignée, cruellement moquée, cruellement pesée dans une balance impitoyable tenue par un autre Fellini sarcastique. Il y a un anti-film dans le film, mais le porte-parole des objections, le scénariste, si brillamment joué par Jean Rougeul, est lui-même d'autant plus tourné en dérision qu'il risque d'avoir raison. Les critiques mêmes, les racines de toute critique, sont impitoyablement moquées, et refusées,



Marcello Mastroianni dans *Otto e mezzo*, de Federico Fellini.

dans le mouvement d'une pensée qui ne veut à aucun prix des satisfactions du sérieux et de la gravité brevetée.

En fait, le seul équivalent littéraire que je connaisse de cette verve autodestructrice, c'est *Paludes*. Un Tityre se tord en regardant un autre Tityre contempler avec gravité les petits potamogétons. Il y a un *sens du comique chez Gide*, qui devient inséparable du lyrisme, et lui donne le contre-poids qui le fait tenir debout. C'est la méthode même qui explique la construction de *Huit et demi*. A l'instant où Fellini rit de lui-même, et où on commence à rire avec lui, naît l'émotion.

Huit et demi, intellectuellement et esthétiquement, est un effort lyrique, pathétique et forcené vers l'unité, au-delà des contradictions, et des obstacles internes ou externes. De cette permanente inquiétude naît une œuvre, de cette folie baroque, une architecture fortement charpentée, dans une négation passionnée des conventions et des valeurs reçues, dans *une recherche néo-franciscaine*, au-delà des fausses richesses, d'une sorte d'équilibre. Je n'aimais ni *La Strada*, ni *Cabiria*. Fellini reprend, réexamine férocement tout ce qu'il a dit jusqu'à maintenant avec la folie et le mouvement des *Vitelloni* et du *Sceicco Bianco*. Est-ce un goût de l'autocitation, je ne le crois pas. Je ne sais pas s'il existe une machine à affûter les couteaux, qui me semble impossible. Fellini aiguise son tranchant contre lui-même. Ce faisant, il surmonte ses propres angoisses, et celles de tout homme de cinéma, traumatisé, s'il n'est pas un homme de commerce, par l'état d'infériorité et de sujétion où végète, comme un poisson cavernicole, l'art de faire des films.

Devant cette rage, cette passion, on n'a pas envie de donner des impressions de voyage, de raconter les qualités éclatantes de Mastroianni, d'Anouk Aimée, de Cardinale, ou de Sandra Milo. On n'a pas envie de parler de cette forme somptueuse et folle, pittoresque comme l'Alfama de Lisbonne ou le Mala Strana de Prague, belle comme tout le baroque. Mais seulement d'avoir autant de courage devant l'émotion et le choc mental qu'on éprouve, que Fellini devant les problèmes torturants de quiconque veut faire un film aujourd'hui avec autant d'ambition et de rigueur qu'il écrirait le poème, l'essai ou le roman de sa vie.

Pierre KAST.

La guerre tout court

LES CARABINIERS, film français de JEAN-LUC GODARD. *Scénario :* Roberto Rossellini et Jean Gruault, d'après la pièce de Benjamino Joppolo. *Images :* Raoul Coutard. *Musique :* Philippe Arthuys. *Interprétation :* Marino Mase, Albert Juross, Geneviève Galéa, Catherine Ribéro, Jean Brassat, Gérard Poirot. *Production :* Rome-Paris Films, 1963. *Distribution :* Cocinor-Marceau.

Je vois plusieurs raisons à l'insuccès commercial du dernier Godard : sans doute la provocation, l'absence de vedettes au générique, la sortie trop proche de ce *Petit Soldat* qui avait déjà « agacé »... mais le motif essentiel du divorce avec le public me paraît être, en vérité, la trop grande richesse du contenu alliée à une trop grande pureté d'expression. Si l'esprit est toujours comblé, il n'est jamais excité. Toutes les réflexions étant incluses, le film devient passage obligé et refuse l'évasion.

Ce que le spectateur demande au cinéma, c'est de lui faire croire, au retour du « voyage dans le bleu », que c'est lui qui a tout inventé. Or, non seulement *Les Carabiniers* n'est fait que de constats et de résultats *effectifs* mais encore, à la fois discordant et mélodique comme du meilleur Bartok, l'ensemble n'est jamais *rassurant*. Un spectateur accepte rarement un univers dans lequel il ne peut s'identifier à personne et qui, au bout du compte, ne le *rassure* pas.

Passionné et ébloui par ce nouvel équilibre atteint par Godard, étonné de trouver dans cette œuvre, non pas le contraire, mais le complément du *Petit Soldat*, je me disposais à faire de ce papier une suite de boutades cinglantes plus directement (et hypocritement) adressées à deux ou trois de mes amis que je suis tenté de mépriser pour avoir, cette fois, refusé le dialogue; quand je m'aperçus que c'était desservir Godard et son film et que, de plus, c'était tomber dans le piège, un peu plus tard, mais de la même façon que les



Albert Juross et Marino Mase dans *Les Carabiniers*, de Jean-Luc Godard.

détracteurs du film. Car, s'il faut d'abord aller au-delà de la provocation, pur réflexe de timidité, il faut encore dépasser la thèse, prétexte à variations, pour déboucher sur une morale très personnelle dont Godard jette enfin les bases.

J'ai parlé de la provocation comme si elle n'était que de la pudeur. Elle est sûrement aussi réplique à un certain cinéma dit de gauche, où le courage d'expression consiste à faire écarter les herbes sur le passage du brave socialiste non violent et inexpérimenté (*Combat dans l'île*), ou bien à ennoblir le cinéma-vérité sans se priver pour autant d'un honorable mépris envers les imbéciles, puisque enfin la poésie y gagne (*Le Joli Mai*).

Ce qui gêne dans *Les Carabiniers*, c'est qu'on parle de la guerre, sans proposer de solution pour la neutraliser, ni générale ni particulière, à long ni à court terme. Oui, ce qui doit gêner, c'est qu'on y parle de la guerre comme si on ne pouvait pas l'empêcher, comme si elle était inéluctable, mais en la trouvant atroce tout de même. Et on la trouve atroce parce qu'elle est source de laideurs et d'injustices ; parce que le sang fait de la boue et qu'il a une sale couleur quand il sèche ; parce qu'il n'y a rien de plus ignoble que la haine obligée (fût-elle adressée à l'emprise du monde capitaliste) ; parce qu'elle est sans cesse l'occasion d'une hypertrophie des sentiments et que les débordements sont inutiles ; précisément, parce qu'elle est inutile comme la mort.

Mais sans doute, pour *rassurer*, faut-il faire de la guerre un spectacle avec des gentils qui se battent contre des méchants pour la Noble Cause Humanitaire... Si les premiers gagnent, on expliquera pourquoi ils devaient *nécessairement* vaincre ; sinon on démontrera comment ce sont des martyrs. Dans cet univers-là, une mort est révoltante ou juste. Chez Godard, je le répète, elle est simplement inutile.

Je sais bien tout ce que l'on peut penser des « encore » que distille Michel-Ange lorsque le chef achève la jeune Léninophile. Au troisième, nous sommes révoltés par ce goût apparemment gratuit de l'atroce ; ensuite, nous sourions en nous demandant jusqu'où il aura le courage d'aller trop loin et, au susurrement du dernier « encore », l'émotion nous étreint. Elle naît de l'atroce, peut-être, mais surtout du fait que nous ayons pu en sourire, de même que nous riions chez Lubitsch quand les aviateurs allemands se jetaient par la trappe sur l'ordre du faux Führer. A la différence près que, chez Lubitsch, tout semblait encore rassurant *puisque nous pouvions choisir notre camp.*

Ici, les exploitants et les exploités, les vainqueurs et les vaincus, les vivants et les morts ont tous le même visage, et ce visage n'est pas sympathique.

La sympathie objective qu'un auteur peut accorder à ses personnages est bien vite transformée en sympathie subjective par le spectateur qui, reconnaissant les siens, accuse alors l'auteur de démagogie envers les autres... La seule manière honnête était de les rendre égaux en antipathie. Mais, et nous verrons plus loin pourquoi, Godard n'a pas accentué cette antipathie comme l'a fait Autant-Lara dans la *Traversée de Paris*, ou même, avec plus d'honnêteté, Mocky dans *Les Vierges*. Il la compense au contraire, il l'atténue par des scènes d'admirables repos où les héros découvrent la beauté inaccessible et se découvrent à elle (bouleversantes séquences des cartes postales, ou des caresses à l'écran que Michel-Ange-Juross finit par déchirer sans altérer l'image).

Le message (si message il y a ; je veux dire si Godard l'y a mis, ou si nous voulons à tout prix l'y caser) reste tout en filigrane. Dès lors, le film se présente comme une parabole, ce qui n'est pas nouveau, mais en revanche, la grande, l'admirable nouveauté est qu'il ne contienne pas de symbole, comme dans le monde où nous vivons, comme dans nos affaires humaines, sans que ce soit tout à fait le nôtre, sans qu'elles soient tout à fait nôtres... Et ce qui différencie de nous Michel-Ange, Cléopâtre, Ulysse, Vénus et les Carabiniers, c'est leur absence totale de lucidité.

Cet univers de sourds-muets où le problème d'aucun n'intéresse vraiment le prochain, engendre un comique lourd qui sauve le film de l'« apesanteur » et l'empêche de devenir un de ces aérolithes tels que les crée Antonioni.

Ainsi s'expose, sans vertige formel, la non-communication, comme une vérité première et non comme un aboutissement. Il n'y a de force que venant de soi; aucune ne peut y parvenir si d'abord elle ne s'intègre, s'avale et se digère avant d'être réfléchie.

Dans *Les Carabiniers*, comme dans toutes les grandes œuvres d'inspiration, le cinéma devient atonal. Il n'indique plus les événements mais les actes, plus les sentiments mais les mobiles. Il ne faut pas chercher qui aime qui, ni qui regrette quoi, mais regarder vivre des personnages, subir leur charme, et goûter toutes les richesses du monde dans une valise. Les phases essentielles de l'intrigue se situent dans les ellipses.

Etait-il concevable de faire tout un film sans démarche intérieure ni véritable présence physique ? Sans doute non, puisqu'il reste ici quelques allusions au corps et à l'âme, tels les craquements du sucre et le salut à l'artiste. Mais, en dehors de ces faibles indications, rien n'est tangible, rien n'est rationnel, et cependant rien n'est abstrait car, si rien n'est vraisemblable, tout est vrai.

Le temps de quatre ou cinq zooms en hommage à Rossellini, l'espace de deux ou trois « merdre » dans un contexte à la Feuillade (mais encore fallait-il démontrer que Jarry + Feuillade égalait Vigo), et nous voici ramenés sur terre par un calembour bien épais, bien dense. La situation se répète suffisamment pour éviter l'inaperçu et dépasser la lassitude. Et je prétends que, si *Les Carabiniers* ne possédaient pas cette sorte de poids, cette apparente lourdeur, ce serait un film sans humanité, donc un film contraire à ses ambitions, au lieu d'être simplement ce qu'il est : un film contraire à sa forme. (Et c'est pourquoi je le préfère au beau film de Papatakis, *Les Abysses*, trop intelligent et mesuré jusque dans la démesure).

Tout ce que cache le film, avec plus ou moins d'opacité : que la bêtise, l'envie, la rapacité, l'orgueil sont des sentiments engendrés ou décuplés par la guerre, n'est pas le plus important ; ni même l'absurdité des partis politiques ; ni même que le Communisme et le Christianisme sont choses périmées, anachroniques ; ni même, encore, que seul l'artiste a droit au respect ; l'important de ce film, c'est l'immense amour de la vie, encore une fois démontré par l'absurde. L'important, c'est ce regard de Vénus, son appétit tranquille de la beauté, qui nous fait apparaître les monstruosités moins monstrueuses, les erreurs moins graves, les criminels moins responsables, les

victimes moins innocentes. L'important de ce film est donc de nous faire accéder à une morale plus juste, plus lucide, celle de la totale bonté : une morale de l'Indulgence.

Je m'en voudrais de terminer sur cette note grave. J'ai décrit ce que je ressentais au spectacle d'une noix fermée... Mais quand elle est ouverte, comme le dit à peu près Trénet dans une chanson qui doit bien plaire à Godard, quand elle est ouverte, on n'a pas le temps d'y voir ; on la croque et puis bonsoir.

Paul VECCHIALI.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Pucelle que j'aime

LES VIERGES, film français de Jean-Pierre MOCKY. *Scénario :* Jean-Pierre Mocky, Alain Moury, Catherine Claude, Geneviève Dormann et Monique Lange. *Images :* Eugène Shuftan. *Musique :* Paul Mauriat et Raymond Lefebvre. *Interprétation :* Charles Aznavour, Francis Blanche, Gérard Blain, Jean Poiret, Catherine Derlac, Charles Belmont, Stefania Sandrelli, Catherine Diamant, Josiane Rivarolla, Anne-Marie Sauty, Johnny Monteilhet. *Production :* Boréal Films-Balzac Films, 1963. *Distribution :* Imperia.

Lorsqu'on aime le cinéma, on demande seulement à un film d'être *filmé* par quelqu'un, et l'on abandonne le ronflant *écrit et réalisé* aux transfuges du roman, à plus forte raison lorsqu'il s'agit comme ici d'un générique encombré de quatre noms de scénaristes-dialoguistes, alors que l'essentiel du travail — secret de Polichinelle dans le tiroir — a été effectué incognito par un cinquième personnage, Jean Anouilh.

Il y a deux sortes de films à sketches, ceux qui s'avouent comme tels, et ceux qui visent à donner l'impression d'une intrigue unanimiste grâce à quelques crochets de scénario. Ici le crochetage est très faible, les sketches se succèdent, débutent et se terminent très visiblement, assez inégaux d'esprit, d'inspiration et de bonheur. La première partie est la meilleure, lourdement mais fortement démystificatrice selon la volonté ou le propos de Mocky. En réalité, il s'agit d'un film d'homme, d'un film sur les filles vues par un homme tout à la fois obsédé sexuel et puritain, ce qui est le contraire d'incompatible.

Dans le second des cinq sketches, le meilleur, Mocky démystifie non une vierge, mais un puceau, un jeune marié vertueux qui deviendra manifestement un époux désastreux. Le reste est moins réussi, mais toujours intéressant malgré des concessions sentimentales ahurissantes. Pourquoi ahurissantes ? Parce qu'elles contredisent formellement l'esprit de l'entreprise, l'esprit de Mocky que nous connaissons assez bien après *Un Couple* et *Snobs*.

Mocky n'est pas le seul cinéaste français à avoir pris récemment conscience de cette brutale vérité : plus mon film me ressemblera, moins il plaira au public. Cette constatation provoque une réaction qui peut osciller du reniement honteux à une évolution forcée. A changer son fusil d'épaule, on peut y laisser des plumes ou, au contraire, devenir Sergent York.

Je n'ai pas répondu à la question que personne du reste ne m'a posée : *Les Vierges* sont-elles le meilleur film de Mocky ? Aucune importance, l'essentiel étant que ce n'est pas un film indifférent. La particularité de cette entreprise est son curieux dosage de fausseté et de vérité, de sincérité et de simulation.

Et les qualités ? Comme souvent chez Mocky, des comédiens inconnus admirablement choisis et utilisés. Enfin, une netteté d'exécution très appréciable ; il n'y a, dans l'image, que ce que Mocky veut y mettre et veut qu'on y voie. C'est net, dénudé, précis, direct. — A. D.

Les bilans difficiles

MOURIR A MADRID, film français de FRÉDÉRIC ROSSIF. *Commentaire :* Madeleine Chapsal. *Images :* Georges Barsky. *Musique :* Maurice Jarre. *Production :* Nicole Stéphane, 1962. *Distribution :* Athos Films.

Pour raconter de façon complète le conflit qui eut lieu en Espagne du 17 juillet 1936 au 31 mars 1939 et qui conditionna (et conditionne encore) l'histoire de l'Europe contemporaine, un film de six heures ne suffirait pas. Vouloir évoquer l'ensemble, englober toute la période, c'était se condamner d'avance à un certain échec ; le long travail de Rossif et la ferveur de Madeleine Chapsal n'y pouvaient rien changer. Il eut



Mourir à Madrid.

été plus sage, à mon avis, d'aller dans le sens du titre, c'est-à-dire de n'aborder qu'un épisode ou qu'un aspect de la guerre, la bataille (ou les batailles) de Madrid par exemple. Il semble bien par ailleurs que ce désir de survoler *tout* l'événement vienne d'une influence de la télévision où Rossif a la place importante que l'on sait. A la TV on condense, on simplifie, on grossit le trait pour un spectateur qui regarde d'un œil et écoute d'une oreille. Voici venir le règne de la culture-digest : l'Histoire romaine en vingt dates, la guerre d'Espagne en dix minutes, la bataille de Stalingrad en quinze images, etc. Le résultat, sur le grand écran, de ce schématisme, de ces simplifications, pour tout dire : de cette vulgarisation, est en général boiteux.

Mourir à Madrid n'échappe pas à la règle. Telle séquence bouleverse, tel épisode fascine par la beauté ou la cruauté du document, mais l'ensemble laisse insatisfait. On n'est, en fin de compte, ni renseigné didactiquement, ni convaincu par le pamphlet, ni transporté par le poème épique sur l'Espagne déchirée. Il était, je le répète, impossible dans la durée limitée de l'entreprise d'expliquer militairement, stratégiquement et politiquement cette guerre compliquée et, en même temps, de tenter l'analyse de l'âme espagnole, pourtant indispensable à la compréhension du propos. Si donc erreur il y a eu, elle est au départ dans la trop grande ambition du projet.

Si l'on veut, un instant, entrer dans le détail, quelques remarques s'imposent. *Le Temps du ghetto* avait suscité ici de vives critiques dont les principales portaient sur le traitement subi par les documents et sur la « mise en scène » des témoignages. Sans les partager toutes — car la liberté du créateur dans le choix des procédés me paraît indiscutable, le résultat seul comptant — je pense que Rossif, avec les intentions les plus pures, s'était trahi lui-même quelque part et que le son rendu par le film n'était pas à la mesure de la valeur historique du témoignage. Quoi qu'il en soit, on ne pourra pas, à propos de *Mourir à Madrid,* lui chercher querelle sur la forme. Cette fois-ci pas d'images gouachées, pas de témoins parlant au présent, la technique est celle, simple et rigoureuse, du film de montage traditionnel. Les séquences tournées aujourd'hui ne constituent qu'un fond presque abstrait pour les propos de début et de fin ; les documents fixes sont rares, et les neuf dixièmes du film sont constitués par les archives filmées. Dans ce matériau dominent les images de bataille, d'où une certaine monotonie qui se double de confusion, car il est souvent difficile d'identifier les combattants par leurs tenues civiles ou militaires. Outre qu'évidemment, on ne peut utiliser que ce qui existe, et qu'il est normal que les « actualités » de l'époque aient retenu essentiellement l'aspect le plus spectaculaire de la guerre, c'est-à-dire les combats, on peut répondre aussi à cette critique que la monotonie (atroce) et la confusion (politique et militaire) sont caractéristiques de la guerre d'Espagne et que, pour lui être fidèle, il est inévitable que tout essai sur ce fragment d'histoire dégage cette impression. Ce ne sont là d'ailleurs que critiques mineures, le vrai problème portant sur l'ensemble. Il reste, pour moi, que *l'homme a en effet la mémoire courte* et qu'il était bon de lui rappeler qu'il aura toujours le sommeil troublé tant que l'injustice, l'intolérance et l'arbitraire de la *dictature feront la loi de l'autre côté des* Pyrénées. — J. D.-V.

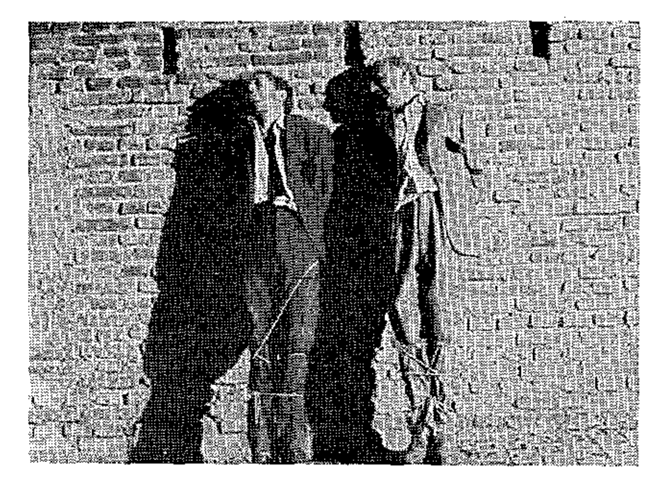
L'éducation politique

FIN DE FIESTA (FIN DE FETE), film argentin de LEOPOLDO TORRE-NILSSON. *Scénario :* Leopoldo Torre-Nilsson, Beatriz Guido et Ricardo Luna, d'après le roman de Beatriz Guido. *Images :* Ricardo Younis. *Musique :* Juan Carlos Paz. *Décors :* Juan José Saavedra. *Interprètes :* Arturo Garcia Buhr, Lautaro Murua, Graciella Borges, Leonardo Favio. *Production :* Angel Film, 1960. *Distribution :* Procidis.

Torre-Nilsson, en 1960, n'avait pas renoncé (et ne l'a toujours pas fait) aux effets de « style ». On peut même prétendre que, dépouillés de certains trucages photographiques, les partis pris de mise en scène chers au maître du cinéma argentin n'en paraissent que plus agaçants, vieillots et gratuits, sous une apparence de relative sobriété. Mais, au niveau du scénario (et grâces en soient rendues au sujet fourni par Beatriz Guido), « l'univers » du cinéaste débouche enfin sur une réalité digne de ce nom. Et cette ouverture est fournie par l'analyse politique. Les moiteurs de l'ado-

lescence, les névroses du puritanisme, les drames de la séquestration aboutissent enfin à une empoignade concrète, et non plus à la vague mise en accusation d'une bourgeoisie trop irréelle et factice pour nous concerner. Les délices du post-surréalisme, les verroteries de l'insolite se trouvent quelque peu délaissées par notre auteur au profit d'une plongée dans le monde vivant. Certes, le truchement d'origine n'a pas varié : nous sommes toujours enfermés avec les « grandes familles », respirant un air empoisonné. Mais ici, le jeune fils du dictateur local brise le cercle et entreprend son apprentissage de la vie à l'extérieur des miasmes familiaux. Ainsi découvre-t-il les compromissions et les crimes de son père, qui ne recule devant aucun moyen pour s'assurer, au minimum, une « bonne » élection. On devine, sous l'alibi de la référence historique aux années 30, la description d'une réalité plus proche et tout aussi pittoresque. A cet égard, seule nous déçoit la fin, qui bâcle en quelques scènes la chute du « tyran », comme une concession de mauvais aloi.

Bien entendu, le subjectivisme cher à Torre-Nilsson ne perd pas ses droits, et toute l'histoire (en flash-back) est vue par les yeux du jeune homme. Ce point de vue, étant équilibré par le recours aux actes politiques, ne manque pas de saveur. Ici l'équivoque et le trouble, cette manie des « atmosphères » qui hante le metteur en scène, revêtent une puissance inaccoutumée. Par exemple, l'étrange fascination qu'exerce sur l'adolescent un homme de main primaire et brutal, antithèse de tous ses idéaux, aboutit ainsi à l'une des scènes les plus érotiques du cinéma lorsque le garçon extrait, avec ses dents et ses lèvres, une balle de l'épaule ensanglantée du tueur. A de tels moments le contact s'établit : une *idée littéraire* a pris une forme vivante, et qui nous touche. — M. M.



Fin de fiesta.

Les charmes de l'irréalisme

RED BALL EXPRESS (LES CONDUCTEURS DU DIABLE), film américain de BUDD BOETTICHER. *Scénario :* Gerald Drayson Adams. *Interprétation :* Jeff Chandler, Alex Nicol, Judith Braul, Sidney Poitier. *Production :* Aaron Rosenberg, 1952. *Distribution :* Universal.

Huitième film signé par Boetticher, *Red Ball Express* appartient encore à sa première période, celle où il tournait en série des bandelettes de complément de programme, aussi diverses que dénuées d'ambition. Comme la plupart des productions Universal modèle classique, celle-ci se signale par l'extrême minceur de l'anecdote, qui, en d'autres occasions, a permis depuis à quelques cinéastes — dont Boetticher — certaines tentatives d'épure saisissantes. Rien de tel ici. Il s'agit de l'avance forcée de camions américains depuis la Normandie jusqu'à Paris en août 44. Comme d'habitude, la plus grande invraisemblance préside à l'exposé des faits et à la présentation des personnages locaux. La France paysanne que nous voyons là date d'au moins un siècle. Mais, loin d'être choqués, nous rions de cette légèreté avec d'autant moins d'ironie qu'elle reste gracieuse. Nous ne sommes pas tellement en dessous de *The Big Parade* (*La Grande Parade*, Vidor, 1925), qui a, peut-être, servi de modèle. La bonne humeur reste constante dans les scènes purement militaires entre américains, mais elle est d'un niveau moins élevé, car ici, les conventions, les poncifs sont d'une naïveté, qui, elle, n'a plus rien de poétique. Et le conflit entre les deux héros n'a que faire dans un ouvrage dont le principe est d'être d'une simplicité universelle accessible au public international. Les qualités, mineures, de ce film sont assez étrangères aux grandes œuvres de Boetticher. — L. M.

La cabane de l'enfance

WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE ? (QU'EST-IL ARRIVE A BABY JANE ?), film américain de ROBERT ALDRICH. *Scénario :* Lukas Heller, d'après le roman de Henry Farrell. *Images :* Ernest Haller. *Musique :* Frank De Vol. *Interprétation :* Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono, Marjorie Bennett, Maidie Norman, Anna Lee. *Production :* Aldrich and Associates-Seven Arts, 1962. *Distribution :* Warner Bros.



Joan Crawford et Bette Davis dans *What Ever Happened to Baby Jane?* de Robert Aldrich.

Baby Jane ne raconte pas la grande histoire pathétique et cruelle annoncée de tous côtés, et n'est en rien un haut lieu de la férocité. *A la lecture du scénario* (ou plutôt sur l'idée même de l'œuvre), on pouvait s'attendre à un grand film inqualifiable, et nous avons vu, hélas ! un film à qualifier. Aldrich a évité avec beaucoup de soins la veulerie ou la complaisance que d'autres se seraient crus autorisés, par le sujet, à *installer au centre du film*. C'est d'ailleurs une œuvre soignée, dépourvue de tout ce que le soin efface, et schématique dans le même temps.

Le soin, ce n'est guère un éloge, c'est bien normal que, etc. (J'en conviens). C'est au soin qu'est due par exemple l'existence des petits rôles (la voisine, le pianiste, la bonne) où se mêlent humour et précision. Quant au schématisme, ça passe plutôt pour un défaut, et c'est par là cependant *que le* film séduit. Sans grandes intentions plastiques, sans aucun souci d'une option intérieure, la mise en scène se contente de transmettre, ou de traduire, la part d'effroi du décor, de l'action, des actrices. Ce n'est ni, à un pôle, simplicité, ni, à l'autre, bêtise ou paresse, ce serait *plutôt absence de ruse*. L'effroi (dont la mesure est si rapidement prise, combien courte) n'est pas monté en épingle par le cinéaste : ses cadrages, son montage (une *fois les concessions* au suspense faites, et non malheureusement aux surprises) jette eau plutôt qu'huile sur le scénario, assez indigent et lassant par des trucs répétés. Bref, la discrétion fut dans cette entreprise la première vertu d'Aldrich. Cela dit, il y a évidemment pas mal d'effets dans *Baby Jane, mais ils sont sans* graisse, c'est-à-dire frappent par leur minceur. Et aussi leur à-propos : ils viennent avec bonheur quand on a envie d'eux ; naïfs bien sûr, mais cette naïveté a de quoi plaire : elle rejoint celle de Baby Jane elle-même. Voilà d'ailleurs (pourquoi parler du reste !) la *raison d'aimer ce film* ; parce que Baby Jane est un être très sympathique qui se refuse à abandonner la cabane de l'enfance dont parle Hölderlin, et fait de l'enfer des autres son petit paradis perdu.

Tout ce qui est laid dans le film s'éclair*cit alors* ; évidemment, Aldrich a raté le film (qui reste donc à faire) sur le sublime du laid. On peut formuler mille regrets en songeant aux travaux de Krestovsky, Munro et autres esthéticiens, *mais on peut encore* se réjouir au spectacle d'une vieillarde gâteuse qui divague sur la plage. Je com*mettrai* volontiers le petit sacrilège de parler à ce propos de cinéma épique, voire d'effet V. La fable de *Baby Jane* montre l'aliénation, mais ce n'est pas là l'essentiel

du plaisir : plutôt le réjouissant spectacle que se donne l'héroïne, mettant elle-même en scène avec brio sadisme et tendresse. Ce film, c'est un portrait, qui n'a rien de l'autoportrait, et c'est cette distance qui lui permet de surmonter tous les handicaps, et d'ouvrir en fin de compte sur une certaine poésie. — F. W.

Le paysan du Danube

L'ISOLA DI ARTURO (L'ILE DES AMOURS INTERDITES), film italien de DAMIANO DAMIANI. *Scénario :* Damiano Damiani, Ugo Liberatore, Enrico Ribulzi et Cesare Zavattini, d'après le roman d'Elsa Morante. *Images :* Roberto Gerardi. *Musique :* Carlo Rustichelli. *Interprétation :* Reginald Kernan, Kay Meersman, Vanni de Maigret, Luigi Giuliani, Gabriella Giorgielli. *Production :* Titanus - Metro - Carlo Ponti, 1961. *Distribution :* Metro-Goldwyn-Mayer.

Le danger essentiel, dans l'adaptation d'un roman tel que celui d'Elsa Morante, est le poids excessif de mythes et de symboles que transporte un tel sujet. Dans le film, il en reste ce personnage furieusement littéraire, et de conception très féminine, du père qui accorde aux siens des apparitions fugitives, pour les frustrer aussitôt par des disparitions immotivées — comportement farfelu et irréel, mais propice à l'éclosion d'un « complexe de Phaéton » chez le fils idolâtre de cet homme mystérieux. Mis à part l'aspect arbitraire du postulat, le travail de Damiano Damiani nous captive surtout par son humilité.

Nous lui reprochions son naturalisme, son incapacité à dépasser les anecdotes qu'il traitait. *Il rossetto* (*Jeux précoces*) et *Il sicario* (inédit en France) nous avaient persuadés amplement de cette lourdeur danubienne. Il n'y a pas grand-chose de changé avec *L'isola di Arturo*, si ce n'est que le tellurisme du bonhomme a servi les beautés un peu théoriques du propos. Tout le film lutte ainsi plus ou moins consciemment contre l'abstraction des thèmes, et nous ne sommes plus choqués par l'isolement de la maison léguée par « l'homme d'Amalfi », ni par la solitude du jeune garçon, ni par l'apologie de l'androgynat (sous le couvert de la dévotion à la pédérastie), ni par les clés initiatiques, ni par la découverte du couple et la compromission de l'enfantement, ni par tant d'autres choses, puisque tout baigne dans un décor peint avec une honnêteté admirable. La présence de la



Kay Meersman dans *L'isola di Arturo*, de Damiano Damiani.

mer, la description de la mer subliment l'idée freudienne attachée à la recherche de la montre du père, dès les premières scènes du film, et une telle simplicité se retrouve jusqu'à la fin. Aussi bien l'île de Prodica et le sourire grave de Nunziata (incarnée par Kay Meersman, promue ici jeune belle-mère après avoir été la « jeune fille » de Buñuel) sont montrés avec le même naturel et la même sérénité. Ainsi atteint-on à la hardiesse sans impudeur et à l'amoralisme sans provocation, avec l'ingénuité des commencements du monde.

L'application et la modestie du cinéaste traduisent donc mieux les intentions de l'écrivain que ne l'aurait su faire quelque transposition amphigourique. *Une fois encore*, en quittant l'île de Prodica et le rêve de *l'unité de l'être* (antérieure à la création de la femme), nous abandonnons l'éternel secret d'enfance du paradis. Mais la nature *objective* de l'image nous interdit d'émettre un regret ou une opinion. — M. M.

Un dur combat

THIS SPORTING LIFE (LE PRIX D'UN HOMME), film anglais de LINDSAY ANDERSON. *Scénario :* David Storey, d'après son roman. *Images :* Denys Coop. *Décors :* Alan Withy. *Musique :* Roberto Gerhard. *Interprétation :* Richard Harris, Rachel Roberts, Alan Badel, William Hartnell, Colin Blakely. *Production :* Karel Reisz, Julian Wintle, Leslie Parkyn, 1962. *Distribution :* Rank.

Les Anglais commencent à s'apercevoir que la sobriété n'est pas obligatoirement une vertu et que les films ennuyeux ne sont pas forcément les meilleurs. Le dandysme aujourd'hui a changé de patrie, et le cinéma anglais lui-même abandonne sa légendaire défroque pour passer une vêture plus moderne. Las ! à de rares exceptions près (la plus notable : *Samedi soir, dimanche matin*), c'est pour tomber dans la copie conforme, l'imitation des modèles étrangers.

This Sporting Life n'échappe pas à la règle et illustre assez bien le combat que livre la nouvelle génération dans sa recherche de la modernité. Le plus convaincant réside dans le renouvellement des sujets — l'abandon des marins et des tueurs drôles au profit du réalisme des situations et de la critique sociale (timide). Celui qu'a élu Anderson (l'amour malheureux d'un jeune rugbyman pour une veuve qui l'est un peu moins) n'est pas dénué d'intérêt, bien qu'il n'ait pas le poids d'authenticité sociale de *Samedi soir* et d'*Un goût de miel*.

Mais c'est surtout par la forme que le film irrite — par les effets (visuels et sonores), par une exploitation systématique de tous les trucs de l'Actor's Studio dans la direction d'acteurs (ou plutôt de l'acteur, Richard Harris). Cela passe, paraît-il, pour de l'efficacité dramatique. Je n'y vois pour ma part que le signe d'une volonté de style tellement forcenée qu'on ne peut s'empêcher d'y lire une probable impuissance à s'exprimer. A suivre, mais de loin. — A.-S. L.

(Ces notes ont été rédigées par ANTOINE DOINEL, JACQUES DONIOL-VALCROZE, ANDRÉ S. LABARTHE, MICHEL MARDORE, LUC MOULLET et FRANÇOIS WEYERGANS.)

Films sortis à Paris du 8 Mai au 4 Juin 1963

12 FILMS FRANÇAIS

A l'aube du troisième jour, film de Claude Bernard-Aubert, avec Titos Vandis, Aleka Paizi, Thanos Canellis, Georges Foundas. — Un village grec isolé par des soldats ennemis se résout à envoyer à la mort, heure par heure, chacun de ses habitants, jusqu'à ce que l'adversaire lève le siège, écœuré par un massacre dénué de passion. Aussi arbitraire et théorique (bien qu'inspiré par un événement réel) que nous paraisse un tel sujet, son traitement accroche l'intérêt. Servi par le tournage « sur le lieu de l'action » (ou presque) et par la vérité des interprètes, mieux informé de ses propres moyens et de ses limites, Bernard-Aubert est parvenu à insuffler la vie, et une certaine grandeur, à cette parabole.

La Cage, film de Robert Darène, avec Marina Vlady, Jean Servais, Muriel David, Alain Bouvette, Colette Duval, Philippe Maury. — Au Gabon, heurts entre les représentants des « temps modernes » et les fidèles de la tradition fétichiste et légendaire. Marina Vlady essaie de jouer encore à la sorcière, mais le résultat est consternant. Il est vrai que la faute ne lui en incombe pas personnellement ; Darène poursuit son exploitation post-colonialiste.

Les Carabiniers. — Voir critique de Paul Vecchiali dans ce numéro, page 52.

Carambolages, film de Marcel Bluwal, avec Jean-Claude Brialy, Louis de Funès, Alfred Adam, Michel Serrault, Sophie Daumier, Anne Tonietti. — Un jeune homme ambitieux décide de parvenir au poste suprême en supprimant les intermédiaires. Cette manière de gravir les échelons de la hiérarchie reflète trop souvent, pour son malheur, l'esprit de l'escalier. Mais ne pourrait-on discerner là, après *Le monte-charge*, une constante thématique chez Marcel Bluwal ?

Kriss Romani, film de Jean Schmidt, avec Catherine Rouvel, Germaine Kerjean, Lila Kedrova, Gregori Chmara, François Darbon, Nina Demestre. — Tentative de mélange des genres (une fantaisie « féerique » sur deux enfants à la recherche d'une racine miraculeuse, et une étude sur les mœurs patriarcales des Gitans, avec, pour corollaire, la discrimination raciale dont ils sont victimes). On ne voit rien, ou presque, de la vie des Gitans, et ce qu'il en reste à l'écran semble une parodie odéonesque. Quant au racolage effectué grâce aux enfants, sa complaisance évoque la famille Lamorisse-Bourguignon. Par-ci, par-là, pourtant, un éclair de sincérité, une étincelle baroque, une touche de vérité.

Le Rat d'Amérique, film en Scope et en couleurs de Jean-Gabriel Albicocco, avec Charles Aznavour, Marie Laforêt, Franco Fabrizi. — Un admirable sujet picaresque est détruit par l'ambition contradictoire de faire « joli et kolossal » à la fois. Albicocco passe son temps à cadrer des vignettes pour *Life*, au lieu de filmer carrément l'âpreté du « struggle for life » et le désespoir de la misère. L'ingénuité et la folie de certaines idées « poético-lyriques » prouvent cependant des intentions sympathiques. Restent aussi, à l'actif du film, les lambeaux d'une succession de décors splendides.

Rocambole, film en Scope et en couleurs de Bernard Borderie, avec Channing Pollock, Hedy Vessel, Alberto Lupo, Nadia Gray. — Au niveau même du simple divertissement, c'est le ratage le plus stupéfiant. Borderie a désiré un film rapide, insolent, désinvolte, élégant, romanesque, et il a obtenu quelque chose d'atrocement balourd, lent, rustre, mal fagoté. On est sincèrement gêné pour l'auteur de ce spectacle, comme en présence d'une incongruité.

Shéhérazade, film en 70 mm et en couleurs de Pierre Gaspard-Huit, avec Anna Karina, Gérard Barray, Antonio Vilar, Marilù Tolo, Giuliano Gemma, Gil Vidal, Jorge Mistral. — Comme dans *le Tigre d'Eschnapur*, un étranger tombe amoureux de l'élue d'un prince juste et redouté, auprès duquel il accomplissait une mission. A la fin, comme chez Lang, le prince accepte et bénit cette trahison. Evidemment, Gaspard-Huit ne pouvait prétendre à de tels sommets. Du moins, aurait-il dû tenter l'ascension. La veulerie de sa mise en scène décourage la critique. Quant à la photo de Matras, correcte sur le plan technique, mais totalement dénuée de style, elle ne mérite certes pas d'être distinguée.

Strip-tease, film de Jacques Poitrenaud, avec Krista Nico, Dany Saval, Darry Cowl, Alice Cocéa. — Une danseuse en chômage se lance dans le strip-tease. Devenue vedette, elle attire l'attention d'un play-boy qui en fait sa maîtresse de la saison. Grisée par le succès, retrouvera-t-elle le chemin des chaussons et des pointes ? Un tel sujet, truffé de numéros déshabillés, aurait pu donner lieu à une hypocrite cochonnerie de style international. Or, à notre grande surprise, les auteurs ne méprisent pas leurs personnages, et visiblement, ils ont étudié le sujet. On y voit le *Crazy Horse Saloon* et *l'Eléphant Blanc* comme Le Caire ou Mexico n'auraient pas su nous les montrer. Vertu négative, mais vertu quand même... Krista Nico, à suivre.

Le Temps des copains, film de Robert Guez, avec Claude Rollet, Jacques Ruisseau, Henri Tisot, Maryse Méjean, Liliane Bert. — « Ce n'est pas comme à la télévision », dit à peu près la publicité. D'accord, mais c'est aussi mauvais. Et quant à la « représentation de la jeunesse française » dans les films de ce genre, mieux vaut la passer sous silence.

Transit à Saïgon, film de Jean Leduc, avec Odile Versois, Pierre Massimi, Lynh Xuan. — Film d'aventures à prétentions politiques, on devine lesquelles. C'est, comme on dit, correctement réalisé, mais d'une grande platitude dans la convention néo-colonialiste (reste-t-il encore quelques piastres en surplus ?).

Les Vierges. — Voir note d'Antoine Doinel dans ce numéro, page 55.

11 FILMS ITALIENS

Appuntamento ad Ischia (Je cherche une maman), film en Scope et en couleurs de Mario Mattoli, avec Domenico Modugno, Antonella Lualdi, Linda Christian. — Le canzonettiste ne pourra épouser que la femme choisie par sa fillette âgée d'une dizaine d'années. Sans commentaires.

L'avventura di un Italiano in Cina (Marco Polo), film en Scope et en couleurs de Hugo Fregonese et Piero Pierotti, avec Rory Calhoun, Yoko Tani, Camillo Pilotto, Pierre Cressoy, Thien-Houng. — Un coureur de jupons sauve le grand Khan des griffes de son premier ministre et conquiert le cœur de la princesse. Impossible de rencontrer une plus grande pauvreté d'imagination, une action plus anémique, des dialogues plus insipides, des costumes et décors plus minables, etc. Cette nullité ne réjouira guère que Raoul Lévy.

Col ferro e col fuoco (*Par le fer et par le feu*), film en Scope et en couleurs de Fernando Cerchio, avec Jeanne Crain, Pierre Brice, John Drew Barrymore, Akim Tamiroff, Elena Zareschi. — Ou sabre de bois et feu de paille. Le schéma habituel (voir ci-dessus), en Pologne, au XVIIe siècle.

Il figlio dello sceicco (*Le Retour du fils du Cheik*), film en Scope et en couleurs de Mario Costa, avec Gordon Scott, Cristina Gajoni, Moira Orfei, Jany Clair. — Sur le thème « mort au tyran ! », voici un Cheik Noir qui succède au Cheik Rouge (cf. notre précédent numéro). Mais le rouge et le noir sont voués au même échec.

Lycanthropus (*Le Monstre aux filles*), film de Richard Benson, avec Barbara Lass, Carl Schell, Curt Lowens, Maurice Marsac. — Le loup-garou est directeur d'un pensionnat de jeunes filles : admirable postulat, dont on n'a su tirer le moindre parti, non plus que de Barbara.

Otto e mezzo (*Huit et demi*). — Voir critique de Pierre Kast dans ce numéro, page 49.

Le prigionere dell'isola del diavolo (*L'Ile aux filles perdues*), film en Scope et en couleurs de Domenico Paolella, avec Guy Madison, Michèle Mercier, Federica Ranchi, Paul Muller. — D'affriolantes aristocrates, déportées (longtemps avant Dreyfus) par le gouvernement français à l'île du Diable, sont délivrées par des pirates. Comme toujours chez Paolella, c'est une avalanche de péripéties, de supplices plus ou moins érotiques, de viols, de combats, etc. De l'habileté, mais les coutures sont visibles. Trop de fusillades répétées sur quelques mètres carrés de « jungle »...

I sette gladiatori (*Les Sept gladiateurs*), film en Scope et en couleurs de Pedro Lazaga, avec Richard Harrison, Loredana Nusciak, Livio Lorenzon, Gérard Tichy. — Lazaga sera-t-il le Bardem du peplum ? A sa décharge, une certaine vitalité, allant jusqu'au désordonné, et beaucoup de rouge.

Un branco di vigliacchi (*Bande de lâches*), film de Fabrizio Taglioni, avec Pascale Petit, Roger Moore, Frank Villard, Carl Schell, Scilla Gabel. — Nième ressucée des problèmes psychologiques du petit groupe. Pour sauver les passagers d'une camionnette bloquée par les Nazis, Pascale Petit acceptera-t-elle de coucher avec le sergent allemand ? Remake honteux et indigent de *Boule de suif* + *Mademoiselle Fifi*.

Un maledetto imbroglio (*Meurtre à l'italienne*), film de Pietro Germi, avec Claudia Cardinale, Franco Fabrizi, Cristina Gajoni, Claudio Gora, Eleonora Rossi Drago. — Les gros sabots de Germi pataugent dans l'épaisseur romanesque d'une analyse sociale (adaptée, prétend-on, de Gadda), où l'intrigue policière ne servait que de catalyseur. Il n'en a retenu que le pittoresque et la confusion, mais y a rajouté un dénouement postiche fort malencontreux.

Ursus il gladiatore rebelle (*Ursus le rebelle*), film en Scope et en couleurs de Domenico Paolella, avec Dan Davis, Jose Greci, Gloria Milland. — Scénario standard, où Paolella se montre décidément bien moins inspiré par l'antiquité que par les pirates.

6 FILMS AMERICAINS

A Girl Named Tamiko (*Citoyen de nulle part*), film en Scope et en couleurs de John Sturges, avec Laurence Harvey, France Nuyen, Martha Hyer, Gary Merrill, Michaël Wilding. — Les affres d'un métis dont le plus grand souci est de devenir américain. Le cinéma « psychologique » des super-productions touristiques dans toute son abomination.

A Thunder of Drums (*Tonnerre Apache*), film en Scope et en couleurs de Joseph Newman, avec Richard Boone, George Hamilton, Luana Patten, Arthur O'Connell. — Western sans envergure, mais fort estimable en raison de sa franchise et de son réalisme. Rien ne nous est caché, de la puanteur insoutenable des cadavres jusqu'aux beuveries sinistres des soldats, en passant par les obsessions sexuelles de la vie de garnison. Une belle tranche de culotte de peau.

55 *Days at Peking* (*Les 55 jours de Pékin*). — Voir critique de Jean-Louis Comolli dans notre prochain numéro.

To Kill a Mockingbird (*Du silence et des ombres*), film de Robert Mulligan, avec Gregory Peck, Mary Badham, Phillip Alford, John Megna, Frank Overton, Rosemary Murphy. — A l'origine, le procès du noir injustement accusé d'avoir violé une blanche ne devait sans doute servir que de contrepoint « réaliste » à la description de l'univers onirique créé par un trio d'enfants, dans une petite ville perdue et désuète d'Alabama, en 1932... Mais, sans les pesants plaidoyers antiracistes de Gregory Peck, le film n'aurait pas obtenu le *prix Gary Cooper* ! En voulant gagner sur tous les tableaux, le trop malin Mulligan a gâché les deux faces du sujet. La fin ruine le pseudo-pamphlet social aussi bien que la poésie du fantastique. A signaler très beau générique de Stephen Frankfurth, digne de son maître Saül Bass.

What Ever Happened to Baby Jane ? (*Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?*). — Voir note de François Weyergans dans ce numéro, page 57.

Who's Got the Action ? (*L'Inconnue du gang des jeux*), film en Scope et en couleurs de Daniel Mann, avec Dean Martin, Lana Turner, Eddie Albert, Nita Talbot, Walter Matthau. — Pour dégoûter son mari malchanceux de jouer aux courses, Lana Turner s'improvise bookmaker clandestin de celui-ci, en se jurant de ne jamais placer les mises qu'il lui confiera. A partir de ce moment, le parieur ne cesse de gagner, obligeant son « book » inconnu à lui payer des sommes folles. Démarrant sur cette ligne de départ réjouissante, Daniel Mann a réalisé le parcours le plus ennuyeux, le plus lent et le plus plat de la saison.

4 FILMS ESPAGNOLS

La banda de los ocho (*La Guerre des mômes*), film de Tulio Demicheli, avec César Quezadas, Luz Romero, Antonio Vela. — Huit gosses cherchent à sauver de la fourrière le chien-loup qu'il ont adopté. Confiture de gentillesse écœurante et de niaiserie douceâtre. A voir si l'on déteste les chiens et les enfants.

La bella Lola (*Une Dame aux Camélias*), film en couleurs d'Alfonso Balcazar, avec Sara Montiel, Antonio Cifariello, Frank Villard. — Médiocre remake de l'admirable *Traviata* 53. Rien à voir avec aucune de nos chères Lolas.

El caballo Blanco (*Son fidèle compagnon*), film en couleurs de Rafael Baledon, avec Joselito, Antonio Aguilar, Sara Garcia, Luz Maria Aguilar. — Joselito grandit. Il tombe amoureux d'un garçon de son âge, et sa grand-mère compréhensive héberge les deux enfants ensemble. Puis Joselito continue de grandir. Il s'éprend d'une jeune fille, et en informe le « fidèle compagnon »... (à suivre).

L'Horrible docteur Orlof, film de Jeff Franco, avec Howard Vernon, Mary Silvers, C. Sanmartin, Richard Valle. — Encore un docteur fou qui enlève et tue des jolies filles pour pratiquer des greffes de peau sur sa femme défigurée. Cette chirurgie esthétique est enjolivée par une photographie post-expressionniste très léchée, mais tout reste au niveau le plus sommaire, à fleur de peau. Seul gag du film : le réalisateur s'appelle en vérité Jésus Franco.

2 FILMS ALLEMANDS

Das Riesenrad (*La Grande roue*), film de Geza Radvanyi, avec Maria Schell, O.W. Fischer, Rudolf Forster. — « Cavalcade » sur le Prater, par un célèbre globe-trotter européen.

Der Zigeuner Baron (*Princesse tzigane*), film en couleurs de Kurt Wilhelm, avec Carlos Thompson, Willy Millovitch, Danièle Gaubert, Félix Marten, Maurice Teynac. — On pouvait croire (et espérer) défunt ce genre d'opérette. Le cadavre se porte bien, hélas !

2 FILMS SOVIETIQUES

Les Bains, film en Scope et en couleurs de Serge Youtkevitch et Antonin Karanovitch. — Cf. note d'André-S. Labarthe dans notre numéro 140, page 36.

Dieviat dniei odnovo Goda (*Neuf jours d'une année*). — Voir critique de Fereydoun Hoveyda dans ce numéro, page 44.

1 FILM ANGLAIS

This Sporting Life (*Le Prix d'un homme*). — Voir note d'André-S. Labarthe dans ce numéro, page 60.

1 FILM ARGENTIN

Fin de fiesta (*Fin de fête*). — Voir note de Michel Mardore dans ce numéro, page 56.

1 FILM BELGE

Smokkelaarsmeiben (*Filles pour fraudeurs*), film de E.G. de Meyst, avec Paul Cambo, Betty Beckers, Jean Houbé. — L'ex-réalisateur du *Cocu magnifique* est-il le souteneur du cinéma belge ? Débile soutien...

1 FILM YOUGOSLAVE

L'Enfer Nazi (*Le Neuvième Cercle*), film de France Stiglic, avec Dusica Zegarac, Boris Dvornik, Branko Tatic. — Beau sujet (pendant l'occupation, mariage blanc d'un adolescent avec une jeune juive pour lui éviter la déportation, et la lente évolution de leurs sentiments) compromis par une mise en scène un peu bien grise et appliquée. Mais pour peindre les camps, Stiglic a eu le mérite d'adopter une solution franchement irréaliste, quasi-fantastique, qui est, en effet, *une* approche possible de l'impossible.

CHRONIQUE DE LA T. V.

DIDACTISME

Il est probable que dans l'esprit de Jean-Claude Bergeret et Jacques Krier, la série intitulée *Qu'en pensez-vous ?* prolonge leur expérience d'*A la recherche des Français* (1). Prolonge et modifie : s'il s'agit toujours de faire état de problèmes humains contemporains, ce n'est plus, comme hier, sous la forme d'un reportage (une cité-dortoir de Seine-et-Oise, la vie d'une famille de mineurs, etc.), mais par le *biais* d'une dramatique filmée suivie d'un débat. Pour la seconde émission de cette nouvelle série — *Le Grain de sable* (2) — Jean-Claude Bergeret avait choisi le thème suivant : une jeune fille découvre qu'elle est enceinte. Un peu comme dans les psychodrames, elle est confrontée à son amant, et tous deux à leurs familles respectives.

Je précise tout de suite que cette *forme* de dramatique, qui évoque de récentes expériences cinématographiques comme *La Pyramide humaine* et *Pour la suite du monde*, s'est révélée, en fait, fort éloignée de l'esprit dans lequel Jean Rouch et Michel Brault ont expérimenté un cinéma fondé sur le *principe* de l'improvisation à partir d'un *canevas* préétabli. Au contraire, nous sommes ici aux antipodes de l'improvisation : les rôles sont parfaitement *cernés* et interprétés par des acteurs, les dialogues entièrement écrits, le déroulement du récit prémédité jusque dans ses détails.

Il serait à bien des égards plus judicieux de rappeler le précédent de la série de Marcel Moussy et Marcel Bluwal *Si c'était vous*, avec laquelle l'émission de Bergeret et Krier possède de nombreux points communs, à commencer *par* le recours à la reconstitution dans l'illustration de drames de la condition sociale contemporaine. Seulement tandis que Moussy et Bluwal *visaient* principalement à traiter un cas social *particulier*, et, à travers lui, à mettre en évidence — sinon en cause — les structures de la société française contemporaine, Bergeret et Krier s'efforcent de conserver à leurs enquêtes toute leur pureté *statistique*. C'est ce qui explique la sécheresse et l'apparence désincarnée de leurs récits : ils chassent inexorablement tout ce qui pourrait distraire le spectateur de l'*essentiel* au profit d'une participation suspecte au drame.

Au reste, ce serait, à mon avis, une erreur de voir dans la forme dramatique *choisie* par le réalisateur le seul désir de rendre son émission plus séduisante : ce qui l'intéresse dans la formule, ce n'est pas l'affabulation (quasi *inexistante*), mais son dynamisme — l'important étant non pas d'accrocher le spectateur en faisant appel à ses *facultés psychologiques* de participation, mais de rétablir ses facultés *critiques* dans le circuit qui conduit de l'image à sa sensibilité. En d'autres *termes*, il n'est jamais demandé à l'image d'absorber le spectateur, mais au spectateur de juger l'image. Il *s'agit* en somme d'un parti pris de *didactisme* que non seulement on ne doit pas tenir pour méprisable, mais qui s'accorde au contraire fort bien avec la *première* vocation de la T.V. : tenir *le spectateur en éveil*.

Cette préoccupation apparaît en clair dans le débat qui *suit* l'exposé dramatique du thème, *débat en* effet moins propre, à mon sens, à éclairer le problème abordé (de ce point de vue il s'est révélé jusqu'ici *peu fécond*) qu'à prolonger la réflexion du spectateur en maintenant en lui l'urgence de la question. Elle apparaît surtout dans le jeu des comédiens.

Ce jeu a pour caractéristique de n'être jamais convaincant. Comment le pourrait-il ? Comment Edith *Scob* pouvait-elle être La Jeune Fille Enceinte sans perdre en vérité dramatique et psychologique ce qu'elle gagnait en vérité statistique ? Là où *Moussy et* Bluwal travaillaient à une illustration plausible d'un drame véridique, Bergeret procède par addition *systématique des* éléments révélés par l'enquête (*toute* son équipe participe au scénario). Chacun des personnages doit donc être considéré comme la *synthèse* d'un certain nombre de personnages particuliers, une sorte de portrait-robot où ne sont retenus *que* les traits les plus fréquents, donc les plus banaux des individualités qu'ils résument. Ce n'est pas hasard si ces personnages sont apparus à *certains* dépourvus de toutes caractérisations individuelles, les dialogues d'une confondante banalité, les sentiments agités d'une aussi plate convention : *non seulement* la vérité statistique était à ce prix, mais quel meilleur moyen de tenir le spectateur en éveil que d'accumuler sous ses yeux clichés et *stéréotypes* de façon à ce qu'il se sente pris entre ces deux évidences : celle d'une vérité (« les gens sont bien *ainsi* ») *et* celle d'une étrangeté (« je ne me sens pas ainsi »). Bergeret propose au téléspectateur d'éprouver sa condition comme une aliénation. Témoins *ces échantillons* du dialogue : « Mon pauvre garçon, tu t'es laissé faire » (la mère); « Tu es majeur, Denis. Dans la situation où tu te trouves, il y a un seul *fait* qui compte : savoir si Catherine t'aime ou pas » (le père), etc.

Il est possible que je prête aux réalisateurs de *Qu'en pensez-vous ?* plus d'intentions qu'ils n'en ont eues, et qu'il faille, plus simplement, mettre au compte de leur maladresse le ton déconcertant de leurs émissions. Quoi qu'il en soit, l'alternative est nette : ou bien les lignes qui précèdent sont *justes* — et *Le Grain de sable* est une réussite — ou bien elles ne sont que construction de critique, surajoutée à la réalité — et c'est un incontestable *échec*. Au terme de cet article, j'avoue avoir du mal à trancher.

André S. LABARTHE.

---

(1) Treize émissions qui furent programmées de 1956 à 1960.

(2) Diffusée le 30 mai, et réalisée par J.-C. Bergeret. La première émission (*Un matin à Glissoles*) était réalisée par J. Krier. Bergeret et Krier travaillent en *alternance*.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE MAKOVSKI
et JACQUES RIVETTE

●

●

Prix du numéro : **3,00 F**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**17 F**	**France, Union française**	**33 F**
Etranger	**20 F**	**Etranger**	**38 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 F** (France) et **32 F** (Etranger)
Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nº 6	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	**2,50 F**
	Nos 91 et suivants	**3,00 F**
	Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 F**
	78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 44, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 71, 80, 93.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA.**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1963.